John Dewey

El arte como experiencia



Paidós Estética 45

Paidós Estética

15. M. M. Roncayolo
La ciudad
19. V. Kandinsky y F. Marc
El jinete azul
21. L. Wittgenstein
Observaciones sobre los colores
22. R. Arnheim
Consideraciones sobre la educación artística
23. J. Pawlik
Teoría del color
24. V. Kandinsky
De lo espiritual en el arte
25. V. Kandinsky
Punto y línea sobre el plano
26. J. Costa
La esquemática
27. N. Potter
Qué es un diseñador
28. E. Panofsky
Sobre el estilo
31. A. C. Danto
La transfiguración del lugar común
32. C. Geenberg
Arte y cultura
33. P. Bourdieu y A. Darbel
El amor al arte
34. S. Dalí
Carta abierta a Salvador Dalí
35. V. Van Gogh
Cartas a Theo
36. L. Shiner
La invención del arte
37. A. C. Danto
El abuso de la belleza
38. G. Dickie
El círculo del arte
40. S. Marchán (comp.)
Real/virtual en la estética y las artes
41. M. Rothko
Escritos sobre arte (1934-1969)
42. E. H. Gombrich y otros
Arte, percepción y realidad
43. O. Calabrese
El lenguaje del arte
44. A. Monegal
Política y (po)ética de las imágenes de la guerra
45. J. Dewey
El arte como experiencia

John Dewey

EL ARTE COMO EXPERIENCIA



Título original: *Art as experience*
Publicado originalmente en inglés, en 1980, por Perigee Books, The Berkley Publishing Group, Nueva York
This edition published by arrangement with Perigee Books, a member of Penguin Group (USA)

Traducción y prólogo de Jordi Claramonte

Cubierta de Mario Eskenazi

A Albert C. Barnes,
en agradecimiento

cultura Libre

ISBN: 978-84-493-2118-4
Depósito legal: B. 10.551-2008

Impreso en Hurope, S. L.
Lima, 3 – 08030 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

SUMARIO

A MODO DE PRÓLOGO: ALGUNAS IDEAS PARA LEER CON DEWEY

Leer a Dewey a principios del siglo XXI supone romper el cerco, salirse del circuito cerrado que en las últimas décadas se ha impuesto en el campo de la estética y la teoría de las artes. Las teorías hegemónicas, sobre todo en el contexto norteamericano, han funcionado como *wrapper theories*,[1] «teorías-envoltura» que pretenden presentar transparentemente, contener y conservar su objeto, sin cuestionarlo ni considerarlo en una dimensión evaluativa. Con ello se consigue quizás una buena descripción de la situación de hecho y se renuncia por completo a indagar las hondas implicaciones antropológicas, sociales y políticas de las prácticas artísticas en tanto tales, aun de las más «autónomas». Sólo mediante ese orden teórico se han podido asumir sin rubor definiciones que limitan el arte a aquello aceptado como tal por las instituciones del gusto —por muy vaga que pueda ser tal categoría— o sancionado por la historia establecida de determinada práctica o escuela.

Este libro no engarza pues, y bueno es avisarlo, con ninguna de esas tradiciones hegemónicas en el dominio de la estética y la teoría de las artes. Se trata de un libro extraño. No podemos limitarnos a clasificarlo como una «estética pragmatista» sin más, cuando es obvio que el holismo y el organicismo que Dewey ar-

1. Así define algunas teorías de raíz analítica Richard Shusterman en su muy recomendable *Estética pragamatista*, Barcelona, Idea Books, 2002, pág. 50 y ss.

ticula a lo largo de todo el libro exceden el marco más comúnmente reconocido del pragmatismo. No cabe duda, además, de que dichos rasgos pueden haber dificultado la recepción de su estética en el mundo intelectual norteamericano hasta el punto de haber quedado —hasta la fecha— prácticamente fuera de las principales corrientes de pensamiento estético.

Podemos decir sin temor a exagerar que la estética de Dewey, como la de Lukács,[2] que no queda tan lejos por otra parte, ha sido consistentemente ignorada durante más de cincuenta años,[3] aunque quizá tanto con la de un autor como con la del otro nos encontremos en un buen momento para pensar por qué pueden ahora sernos interesantes.

Este interés quizá provenga de la doble necesidad que ahora experimentamos con toda claridad, necesidad por un lado de pensar la medida en que toda la práctica artística de la modernidad, la dimensión toda de lo estético en nuestras vidas, es irrenunciablemente autónoma, en el sentido de funcionar según sus propias normas internas, constituyendo por ello uno de los puntales de la libertad moderna al no someterse a los dictados de la moral, la religión o las convenciones de lo políticamente correcto. Y al mismo tiempo, ese interés puede proceder de la necesidad complementaria de pensar también cómo dicha autonomía no comparece por completo desconectada de nuestras posibilidades perceptivas y relacionales, puesto que no sanciona, o no debería hacerlo, una fragmentación que nos aísla y nos confina.

Della Volpe agrupó ambas lineas de pensamiento en la que

2. Y debería ser obvio que los cuatro tomos de su monumental *Estética* no pueden obviarse haciendo referencia de oídas a la disputa entre Luckács y Brecht o a su supuesto apoyo al «realismo socialista».

3. Bastantes más si consideramos que fue publicada por vez primera en el año 1934, siendo traducida al castellano en 1941. Esa única traducción, que por lo demás ha servido de base a esta edición, estaba plagada de errores, imprecisiones y hasta de afirmaciones que sostenían justo lo contrario que el texto original. Obviamente hemos hecho lo posible por corregirla y ofrecer al lector en castellano una versión decente de la obra de Dewey.

denominó «autonomía relativa» [4] y para ello tuvo que aludir críticamente, como hacemos ahora nosotros, al trabajo de Dewey.

Para dar salida a ese doble interés es imprescindible que emprendamos ajustes de envergadura en nuestros sistemas de pensamiento estético. Y resulta que Dewey y su estética son claves imprescindibles precisamente para el replanteamiento relacional de nuestra epistemología y nuestra teoría de la praxis: *El medio de expresion en el arte* —dice Dewey— *no es ni objetivo ni subjetivo, es la materia de una nueva experiencia en que ambos han cooperado de tal manera que ninguno tiene existencia por sí mismo.* En ese sentido los agentes que son relevantes en el arte no pueden ser sino los «modos de relación» que se proponen en cada obra de arte, modos de relación que afectan a la percepción y la rearman, que desde su específica codificación estética son capaces de alcanzar la organización más general de la experiencia infiltrándose desde lo más extraordinario a lo más cotidiano, transformando el mundo —en tanto repertorio establecido de gramáticas situacionales— callada y discretamente, sin pretender establecer nuevos catecismos que reemplacen a los ya existentes.

En ese sentido, cuando todo apunta a que la mente podría considerarse como un repertorio de procedimientos para tratar las situaciones en que nos encontramos, el pensamiento hegemónico ha transformado la mente en una cosa y los modos de acción vivos y adaptativos en una sustancia subyacente que ejecuta, con más o menos eficiencia, tal o cual actividad.

Sin caer en ningún orden de determinismo, puesto que no se abandona jamás una concepción fundamentalmente activa y generativa de la mente y el organismo, podemos advertir que uno de los rasgos centrales del pensamiento estético de Dewey será una suerte de *naturalismo somático*, que busca fundamentar sus

4. «Autonomía relativa» que mejor podría denominarse «autonomía relacional» o «autonomía modal» en función de su engranaje con los «modos de relación» que constituyen lo estético.

ideas sobre la estética en las necesidades naturales determinadas por la constitución y las actividades del organismo humano.

Este organicismo o naturalismo somático sirve para definir el alcance del concepto de «forma», obviamente central para toda reflexión estética. La «forma» que en Dewey se delimita a partir de su funcionalidad vital está conectada con los ritmos fundamentales de relación del ente vivo en su interacción constante y definitoria con su entorno. Y ésa es precisamente una de las direcciones en las que la estética de Dewey ha ido ganando en importancia.

En la medida en que todo arte surge como producto de la interacción entre el organismo vivo y su medio, en forma de una constante reorganización de las energías, las acciones y los materiales, queda asegurada desde el inicio una potente base sobre la que asentar los postulados de universalidad de la experiencia estética. Con ello se salvan dos obstáculos contrapuestos: de un lado se asegura la rentabilidad antropológica y social del arte y por el otro se define y constituye la especifidad de la experiencia estética.

A este último respecto es obvio que Dewey se preocupa de que no se asimile la experiencia estética a la experiencia tal cual. Una experiencia tiene un funcionamiento estético en la medida en que conlleva su propia cualidad individualizante y su autosuficiencia, basada en poder contar con un patrón y una estructura específicas que se dan bajo una determinada relación.

En lo que respecta a esa rentabilidad de orden antropológico, es patente que el arte «insinúa posibilidades de relaciones humanas» posibilidades relacionales que no se ajustan a precepto, del mismo modo que las ideas estéticas no se ajustan a concepto. Sus verdades, si así queremos llamarlas, son oblicuas y alimentan un pensamiento que es generador de antropomorfización, de humanidad de la buena. El arte codifica y hace circular en claves específicas, fundamentalmente abiertas y polisémicas, posibilidades perceptivas y situacionales que hemos denominado «modos de relación».

Pero al mismo tiempo, aclara Dewey, el arte nunca sirve a este o aquel modo de vida, sino a aquello más vivo que hay en nosotros, a lo generativo: la fuerza activa de que hablaran Moritz y Goethe, la *natura naturans* de los renacentistas.

Por eso, si hay una «política» del arte se tratará de la que consiste en hacernos más inteligentes, más sensibles y en mantener nuestras herramientas afiladas y listas para la acción, como pedía Ezra Pound.

Se trata, en términos de Castoriadis, de una política de lo instituyente frente a lo instituido.

Y en esto nos situamos, antropológicamente, justo en el lado opuesto de lo que las «teorías institucionalistas» dan en reconocer como arte. Determinada práctica artística no lo es por haber sido reconocida como tal por una institución: lógicamente dicho reconocimiento no puede sino ser una consecuencia[5] —y no una causa, ni siquiera un síntoma— de su consistencia modal específica. Dewey tenderá a ignorar el mencionado reconocimiento institucional y a pensar que el significado mismo de un nuevo movimiento importante en todo arte es que expresa algo nuevo en la experiencia humana, algún modo nuevo, o de nuevo considerado, de interacción de la criatura viviente con su entorno. Y volvámoslo a decir, lo hace sin ajustarse a precepto.

En función de esta preeminencia de lo instituyente, si el arte es moral y es educativo, lo es pese a los moralistas y los educadores, y a menudo en contra de ellos, porque precisamente lo que aporta es siempre la sensibilidad de relaciones, de modos de relación, que aún no han sido momificados por cualesquiera instituciones.

En función de ese interés por lo que de antropológicamente instituyente hay en toda experiencia estética, podemos ver cómo la estética de Dewey retoma elementos centrales de la génesis de

5. Y como es patente por la historia misma del arte canónico, ni siquiera en tanto «consecuencia» es del todo fiable.

la disciplina estética desde la Ilustración. Así, por ejemplo, no podemos evitar recordar el papel que en la *Crítica del juicio* de Kant tienen la noción de «espíritu» y la función vivificadora que ejerce sobre nuestras facultades:

«Espíritu, *en significación estética, se dice del principio vivificante en el alma; pero aquello por medio de lo cual ese principio vivifica el alma, la materia que aplica a ello, es lo que pone a las facultades del espíritu con finalidad en movimiento... afirmo que ese principio no es otra cosa que la facultad de exposición de* ideas estéticas».[6]

Traduciendo estos términos a los conceptos y las tesis de Dewey, podemos sostener que allá donde el hombre esté más implicado en *intensificar la vida [enhancing life]*[7] en vez de meramente vivirla, podremos hablar de un comportamiento estético. Es obvio que nos seguimos alejando de las *wrapper theories*: los comportamientos estéticos se están definiendo en función de su rentabilidad antropológica, una finalidad sin fin que tiene la virtualidad, como las teorías institucionalistas e historicistas, de adaptarse a las circunstancias cambiantes de la producción artística —incluyendo nuevas e imprevisibles formas de la misma— sin perder por ello la compacidad de una definición operativa.

Eso sí, aunque podamos dar por sentado que para Dewey la elaboración formal será imprescindible y vendrá dada —de hecho— en el proceso mismo de intensificación de la experiencia que constituye la productividad artística, no deja de ser evidente que Dewey, como en su día señaló Galvano della Volpe, no aborda la cuestión específicamente estética, o poética si se quiere: la correspondiente a la excelencia de las formas necesarias para poner en juego esta intensificación de la experiencia.

La laxitud, seguramente intencionada, de Dewey en la prescripción poética puede dar pie a algunas ambigüedades, limitadas en cualquier caso. De hecho, en vano buscaremos en Dewey una legitimación de lo que se ha dado en llamar «arte relacional»,[8] la relacionalidad que maneja Dewey es mucho más ambiciosa y compleja que los torpes simulacros de socialidad domesticada que, hasta ahora, han constituido la mayor parte de dichas prácticas artísticas. La piedra de toque de tales prácticas la constituye precisamente el mismo lineamiento central del arte como experiencia: ¿hasta qué punto contribuyen a una intensificación y ensanchamiento de la experiencia?, ¿hasta qué punto nos hacen estar más vivos y ser mejores mediante la ampliación y fortalecimiento de los modos de relación que nos constituyen? Diríase que buena parte de estas prácticas, como tantas otras, más bien parecen orientadas a intensificar la vida —por llamarle de alguna manera— de la institución —museo o galería— que las acoge que la vida de las personas que deberían experimentarla.

La centralidad para la noción de agencialidad de los modos de relación supone replantear la consistencia y la productividad de los principios de recepción estética que, lejos de ser mera constatación sociológica o formal, devienen elementos de articulación de la experiencia y la identidad.

Y es claramente en la estela de este «relacionismo» deweyano que ha planteado Rorty su ética estética. En las tesis de Rorty sobre la identidad y el sujeto vemos cómo, lejos de considerar a éste como una suerte de nucleo estable y productivo, se tiende a describirlo en tanto colección de «sistemas incompatibles de creencias y deseos»,[9] articulación de muy diversos modos de relación que alimentan el deseo ético y estético a la vez de «ensancharse a sí mismo» abarcando más posibilidades vitales concibiendo la existencia y nuestras facultades *sub species aeternitatis* —como pedía Wittgenstein—, es decir, en su entero espacio lógico, extra-

6. Inmanuel Kant, *Crítica del juicio.*
7. John Dewey, *Experience and Nature.*

8. Nicolas Bourriaud, *Estética relacional,* Barcelona, Paidós, 2006.
9. Tesis desarrolladas fundamentalmente en Richard Rorty *Contingencia, ironía, solidaridad,* Barcelona, Paidós, 1991.

ñadas de las gramáticas culturales hegemónicas y vueltas a conectar en diferentes contextos y con diferentes lógicas como si de *ready mades* situacionales y conductuales se tratara. No tenemos por qué coincidir con Rorty y su extrema estetización de la ética: de hecho Rorty, buscando definir ese «arte de vivir», acaba por proyectar las condiciones de exclusividad y escasez que priman en el mercado del arte contemporáneo, de forma que se diría que sólo unos pocos escogidos pueden llevar una vida plenamente cumplida en términos estéticos.[10]

Nada más lejos del planteamiento radicalmente democrático de Dewey. Planteamiento que nada tiene de retórico ni demagógico, puesto que se basa en la constatación de las constantes rítmicas de interacción con el entorno vivo que nos rodea.

Por eso, hoy más que nunca, Dewey requiere ser usado, desplegado, así sea para entender el alcance y las posibilidades de prácticas artísticas tradicionalmente marginales como el *hip hop* o el flamenco, o para darle toda su virtualidad y su potencia antropológica a artes sobre las que ya creíamos saber todo. Diríase que se abre aquí una vía para superar la vieja y torpe distinción entre alta y baja cultura, lo que Dewey nos pide no es un análisis sociológico, sino una constatación estética y antropológica: rítmicamente, en términos modales, tanto nos puede servir Bach como Public Enemy. En la medida en que ambos suponen la indagación y el despliegue de un modo de relación que, en diferentes direcciones sin duda, intensifica y refuerza nuestra capacidad de obrar y comprender. En la medida en que ambos contribuyen de un modo específicamente estético a reforzar nuestra agencialidad nos encontramos ante prácticas genuinamente artísticas.

Dichas prácticas artísticas, después de Dewey, no pueden sino ser concebidas como despliegues formalizados de modos de relación, entendiendo que la experiencia estética es la aprehensión, la vivencia, de esos modos de relación y la «incorporación» que de los mismos hacemos en nuestra vida cotidiana.

10. Injustificablemente, a nuestro juicio, y proyectando condicionantes históricamente espurios de la producción artística Rorty exige que sólo aquellos sujetos que sean marcadamente originales y que no se limiten a ejecutar «variaciones elegantes» de anteriores sintaxis modales pueden ser admitidos en el club de los estetas vivientes.

En suma, Dewey nos interesa porque, en el sentido más elevado de la expresión, hace inteligible el arte y la experiencia estética sin por ello reducirlos a concepto. Dewey especifica la consistencia de la autonomía de lo estético, no como un contrapeso de la funcionalidad social del arte sino como su piedra de toque. El arte es tanto más eficaz socialmente cuanto más autónomo es y cuanta más autonomía modal produce. Nos interesa el arte que aumenta nuestra capacidad de obrar y comprender, la agencialidad de nuestros modos de relación.

En una coyuntura histórica en la que el mercado, mucho más que en la época en que Dewey esribiera *El arte como experiencia*, ha invadido por completo la vida cotidiana y los campos de definición de la identidad misma de sus ciudadanos, no podemos sino concluir esta invitación a la lectura enfatizando la medida en que la experiencia estética, en tanto experiencia, es radicalmente común y radicalmente necesaria, como comunes y necesarias son las herramientas conceptuales que Dewey nos propone para que pensemos juntamente la estética y las posibilidades de una vida digna e inteligente.

PREFACIO

En el invierno y la primavera de 1931 fui invitado a la Universidad de Harvard a dar una serie de diez conferencias. El tema elegido fue la Filosofía del Arte; estas conferencias fueron el origen del presente volumen. Las conferencias se crearon en memoria de William James, y considero un gran honor que este libro se asocie, aunque indirectamente, con este nombre distinguido. Es también un placer recordar, en conexión con las conferencias, la invariable amabilidad y hospitalidad de mis colegas en el Departamento de Filosofía de Harvard.

Me encuentro algo desconcertado en/por el esfuerzo de reconocer deudas a otros escritores sobre la materia. Algunos aspectos de este reconocimiento pueden inferirse de los autores mencionados o citados en el texto. Sin embargo, durante muchos años he leído sobre el tema, más o menos ampliamente en la literatura inglesa, algo menos en la francesa y aún menos en la alemana, y he asimilado mucho de fuentes que no puedo recordar ahora directamente. Además, mi reconocimiento hacia un cierto número de escritores es mucho más grande que las alusiones que pueden reunirse de ellos en el volumen mismo.

Es más fácil reconocer la deuda que tengo con los que me han ayudado directamente: el doctor Joseph Ratner me dio cierto número de valiosas referencias; el doctor Meyer Schapiro tuvo la bondad de leer los capítulos xii y xiii, y me hizo sugerencias que he adoptado libremente; Irwin Edman leyó gran parte del libro manuscrito y debo mucho a sus sugerencias y críticas; Sidney

Hook leyó muchos de los capítulos, y su forma final es de modo amplio el resultado de las conversaciones que mantuvimos (esta afirmación es especialmente cierta respecto a los capítulos sobre crítica y el último capítulo). Con todo, mi gran deuda es con el doctor A. C. Barnes. Ha leído cada uno de los capítulos y las referencias que hay sobre su obra en este libro tan sólo son una pequeña parte de la deuda que tengo con él. He disfrutado del beneficio de sus conversaciones durante varios años, muchas de las cuales fueron en presencia de su colección, sin rival, de pinturas. La influencia de estas conversaciones, junto con la de sus libros, ha sido el factor principal en la formación de mi propio pensamiento sobre la estética. Todo lo que hay de bueno en este volumen se debe más de lo que yo pudiera decir a la gran obra educacional llevada a cabo en la Barnes Foundation. Esta obra, en su calidad de iniciadora, es comparable a la mejor que se haya hecho en cualquier campo, durante la generación presente, sin exceptuar el de la ciencia. Me gustaría pensar que este volumen es una fase de la extensa influencia que está ejerciendo la Fundación.

Debo a la Barnes Foundation el permiso para reproducir cierto número de ilustraciones, y a Barbara y William Morgan las fotografías de las que se hicieron las reproducciones.

J. D.

1. LA CRIATURA VIVIENTE

Por una de esas irónicas perversidades que a menudo ocurren en el curso de los acontecimientos, la existencia de obras de arte de las que depende la formación de una teoría estética, se ha convertido en un obstáculo para la teoría misma no en vano, estas obras son productos que existen físicamente en lo externo. En la concepción común, la obra de arte se identifica a menudo con la existencia del edificio, del libro, de la pintura o de la estatua, independientemente de la experiencia humana que subyace en ella. Puesto que la obra de arte real es lo que el producto hace con la experiencia y en ella, el resultado no favorece la comprensión. Además, la perfección misma de esos productos, el prestigio que poseen a causa de una larga historia de indiscutible admiración, crean convenciones que obstruyen una visión fresca. Cuando un producto de arte alcanza una categoría clásica se aísla de algún modo de las condiciones humanas de las cuales obtuvo su existencia, y de las consecuencias humanas que engendra en la experiencia efectiva.

Cuando los objetos artísticos se separan tanto de las condiciones que los originan, como de su operación en la experiencia, se levanta un muro a su alrededor que vuelve opaca su significación general, de la cual trata la teoría estética. El arte se remite a un reino separado, que aparece por completo desvinculado de los materiales y aspiraciones de todas las otras formas del esfuerzo humano, de sus padecimientos y logros. En esta tesitura, se impone una primera tarea para el que pretende escribir sobre la

filosofía de las bellas artes. Esta tarea consiste en restaurar la continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia que son las obras de arte, y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios, que se reconocen universalmente como constitutivos de la experiencia. Las cimas de las montañas no flotan sin apoyo; ni siquiera descansan sobre la tierra, sino que son la tierra en una de sus operaciones manifiestas. Es asunto de los que están dedicados a la teoría de la tierra, geógrafos y geólogos, hacer este hecho evidente con sus diferentes implicaciones. El teórico que quiere tratar filosóficamente de las bellas artes tiene que cumplir una tarea semejante.

Si alguien está dispuesto a capitular, y a colocarse en esta posición, aunque sólo sea como experimento temporal, verá que a continuación se sigue una conclusión a primera vista sorprendente. A fin de entender la significación de los productos artísticos, tendremos que olvidarlos por el momento y hacernos a un lado, para recurrir a las fuerzas y condiciones ordinarias de la experiencia que no acostumbramos a considerar como estética. Tenemos que llegar a la teoría del arte por medio de un rodeo. La teoría se ocupa de la comprensión, de la intuición, no sin exclamaciones de admiración y estímulo para esa explosión emocional que se llama, a menudo, apreciación. Es posible gozar de las flores por sus formas, colores y por su delicada fragancia, sin saber nada sobre la biología de las plantas. No obstante, si uno trata de *entender* el proceso por el cual las plantas florecen, tiene que investigar algo sobre las interacciones del suelo, el aire, el agua y la luz solar que condicionan el crecimiento de estos seres vivos.

Por convención, el Partenón es una gran obra de arte. Sin embargo, sólo tiene un rango estético cuando la obra llega a ser la experiencia de un ser humano. Y si vamos más allá del goce personal, hasta la formación de una teoría sobre esta amplia república del arte de la que forma parte el edificio, debemos aceptar desviar la reflexión hacia los ciudadanos atenienses, bulliciosos, razonadores, agudamente sensitivos, con el sentido cívico identificado con la religión cívica, de cuya experiencia el templo era una expresión y que lo construyeron no como obra de arte, sino como

conmemoración cívica. Nos dirigimos a ellos como seres humanos con necesidades constituidas por una demanda del edificio en el cual encuentran su satisfacción; no es un examen tal como podría emprenderlo un sociólogo en busca de material adecuado a su propósito. Quien se pone a teorizar sobre la experiencia estética encarnada en el Partenón, debe darse cuenta, al pensar en ello, de lo que tiene en común la gente en cuya vida está aquél, como creadora y como espectadora, con la gente de nuestras propias casas y nuestras propias calles.

A fin de *entender* lo estético en sus formas últimas y aprobadas, se debe empezar con su materia prima; con los acontecimientos y escenas que atraen la atención del ojo y del oído del hombre despertando su interés y proporcionándole goce mientras mira y escucha. Los espectáculos que detienen a la muchedumbre; el coche de bomberos que pasa veloz; las máquinas que cavan enormes agujeros en la tierra; la mosca humana trepando la torre; el hombre encaramado en la cornisa, arrojando y atrapando flechas encendidas. Las fuentes del arte en la experiencia humana serán conocidas por aquel que ve cómo la tensión graciosa del jugador de pelota afecta a la multitud que lo mira; quien nota el deleite del ama de casa arreglando sus plantas y el profundo interés del hombre que planta un manto de césped en el jardín de la casa; el gusto del espectador al atizar la leña ardiendo en el hogar mientras observa crepitar las llamas y el desmoronarse de las brasas. Si se pregunta a esta gente por la razón de sus acciones dará, sin duda, respuestas razonables. El hombre que remueve los trozos de leña ardiendo dirá que lo hace para que el fuego arda mejor; no obstante, no permanece como un espectador frío, sino que observa, fascinado, el drama colorido de los cambios representados ante sus ojos, y de los que participa imaginativamente. Lo que Coleridge dice del lector de poesía es cierto para todo el que se zambulle feliz en las actividades de la mente o del cuerpo: «El lector es estimulado, no sólo o principalmente por la curiosidad, o por un incansable deseo de llegar a la solución final, sino por la agradable actividad de la excursión misma».

El mecánico inteligente, comprometido con su trabajo, interesado en hacerlo bien y que encuentra satisfacción en su labor manual, tratando con afecto genuino sus materiales y herramientas, está comprometido artísticamente. La diferencia entre tal trabajador y el chapucero inepto y descuidado, es tan grande en el taller como lo es en el estudio. Con frecuencia el producto no atrae el sentido estético de los que lo usan. La culpa, sin embargo, no es con frecuencia tanto del trabajador como del mercado para el cual se destina el producto. Si las condiciones y oportunidades fueran diferentes, se harían cosas tan significativas para el ojo como las producidas por los artesanos primitivos.

Las ideas que colocan el arte en un pedestal remoto, penetran tan sutilmente y están tan extendidas, que muchas personas sentirán repugnancia más bien que agrado, si se les dice que gozan en sus acostumbradas recreaciones, en parte al menos, por su cualidad estética. Las artes que hoy tienen mayor vitalidad para el hombre de a pie son cosas que no considera como arte; por ejemplo, el cine, el jazz, frecuentemente la página cómica, los relatos periodísticos de amores, asesinatos y correrías de bandidos. Porque cuando lo que él conoce como arte se relega al museo o a la galería, el incontenible impulso hacia experiencias que se pueden gozar en sí mismas encuentra tantos escapes cuantos el ambiente provee. Muchas personas que protestan contra la concepción del arte como objeto de museo, sin embargo, comparten la falacia de la que brota aquella concepción. La noción popular proviene de una separación del arte de los objetos y escenas de la experiencia ordinaria, que muchos teóricos se jactan de sostener y elaborar. En el momento en que los objetos selectos y distinguidos se conectan estrechamente con el producto de vocaciones usuales, es cuando la apreciación de aquéllos es más madura y más profunda. Cuando determinados objetos son reconocidos como obras de arte por la gente cultivada, se revelan insustanciales a la masa del pueblo por su lejanía; es en este momento en el que el hambre estética está dispuesta a buscar lo barato y lo vulgar.

Los factores que han glorificado las bellas artes colocándolas en un pedestal, no han aparecido en el reino del arte, ni su influencia se confina a las artes. Para muchas personas un halo —mezcla de temor e irrealidad— circunda lo «espiritual» y lo «ideal», en tanto que la «materia» se ha hecho, por contraste, un objeto de desprecio, algo por lo cual hay que dar explicaciones o excusas. Las fuerzas que operan en este sentido son aquellas que han desplazado de los fines de la vida social común la religión lo mismo que las bellas artes. Estas fuerzas han producido históricamente tantas dislocaciones y divisiones en pensamiento de la vida moderna, que el arte no podía escapar a su influencia.

No tenemos que viajar hasta el fin de la tierra, ni retroceder muchos milenios para encontrar pueblos para quienes todo aquello que intensifica el sentido de la vida inmediata es objeto de intensa admiración. Escarificaciones en el cuerpo, plumas flotantes, trajes vistosos, ornamentos brillantes de oro y plata, de esmeralda y jade, formaban el contenido del arte, y es presumible que sin la vulgaridad del exhibicionismo de clase que se encuentra hoy día en hechos similares. Los utensilios domésticos útiles de la casa, mantos, esteras, jarros, platos, arcos, lanzas, eran decorados con tanto cuidado que ahora vamos en su búsqueda y les damos un lugar de honor en nuestros museos. Sin embargo, en su propio tiempo y lugar, tales cosas eran medios para exaltar los procesos de la vida cotidiana. En vez de colocarse en nichos separados, pertenecían al despliegue de proezas, a la manifestación de solidaridad del grupo o del clan, al culto de los dioses, a fiestas y ayunos, a la lucha, a la caza y a todas las crisis rítmicas que puntuaban la corriente del vivir.

La danza y la pantomima, fuentes del arte, del teatro, florecieron como parte de ritos y celebraciones religiosas. El arte musical abundaba en las cuerdas tensadas de las que se hacían brotar notas con los dedos, en el batir la piel tensada, en las cañas por las que se soplaba. Incluso en las cavernas, las habitaciones en las que vivían los hombres y mujeres se adornaban con pinturas en color que conservaban vivas para los sentidos, experiencias con los animales estrechamente ligados a las vidas de los humanos. Las estructuras que albergaban a los dioses, y los instrumentos que facilitaban el comercio con los altos poderes, eran embe-

llecidas con un refinamiento especial. No obstante, las artes del drama, la música, la pintura, la arquitectura, así ejemplificados, no tenían la conexión que hoy tienen con los teatros, las galerías y los museos, sino que eran parte de la vida significativa de una comunidad organizada.

La vida colectiva que se manifestaba en la guerra, en el culto, o en el foro, no conocía la división entre lo que era característico de estos lugares y operaciones y las artes que llevaban a ellos el color, la gracia y la dignidad. La pintura y la escultura eran orgánicamente una sola cosa con la arquitectura, así como ésta era una sola cosa con el propósito social para el que servían los edificios. La música y el canto eran partes íntimas de los ritos y las ceremonias en las cuales se consumaba la significación de la vida del grupo. Ni siquiera en Atenas es posible arrancar tales artes de su situación en la experiencia directa, conservando, sin embargo, su carácter significativo. Los deportes atléticos, así como el drama, celebraban y reforzaban tradiciones de origen y grupo, instruyendo al pueblo, conmemorando glorias y fortaleciendo su orgullo cívico.

Bajo tales condiciones, no es sorprendente que cuando los griegos en Atenas empezaron a reflexionar sobre el arte, se formaron la idea de que era un acto de reproducción o imitación. Hay muchas objeciones a este concepto, pero la boga de la teoría es testimonio de la estrecha conexión de las bellas artes con la vida cotidiana; la idea no se le hubiera ocurrido a nadie si el arte fuera una cosa alejada de los intereses de la vida. Porque la doctrina no significaba que el arte fuera una copia literal de los objetos, sino que reflejaba las emociones e ideas asociadas con las principales instituciones de la vida social. Platón sintió tan fuertemente esta conexión que lo condujo a la idea de la necesidad de establecer una censura para los poetas, dramaturgos y músicos. Quizá exageraba cuando decía que el cambio del modo dórico al modo lidio en la música sería un precursor seguro de la degeneración cívica, pero ningún contemporáneo hubiera dudado de que la música era una parte integrante del *ethos* y las instituciones de la comunidad. La idea del «arte por el arte» ni siquiera hubiera sido entendida.

Deben existir razones históricas que determinan la aparición del concepto de las bellas artes como entidades separadas. Nuestros actuales museos y galerías donde se han desplazado y almacenado las obras de arte ilustran algunas de las causas que han operado para segregar el arte, en vez de encontrar en él un auxiliar del templo, del foro y de otras formas de la vida social. Podría escribirse una historia instructiva del arte moderno en términos de la formación de las instituciones típicamente modernas como son los museos y las galerías para exposiciones. Podría señalar algunos hechos sobresalientes. La mayor parte de los museos de Europa son, entre otras cosas, conmemoraciones del ascenso del nacionalismo y el imperialismo; por ejemplo, los botines de Napoleón, acumulados en el Louvre. Éstos son testimonio de la conexión entre la segregación del arte y el nacionalismo y el militarismo. Sin duda, esta conexión ha servido a veces para propósitos útiles, como en el caso de Japón, que cuando estaba inmerso en el proceso de occidentalización salvó muchos tesoros artísticos, nacionalizando los templos que los contenían.

El crecimiento del capitalismo ha sido una poderosa influencia en el desarrollo del museo como el albergue propio de las obras de arte, y en el progreso de la idea de que son cosa aparte de la vida común. Los *nouveux riches,* que son un importante producto del capitalismo, se han sentido especialmente impelidos a rodearse de obras de arte, que siendo raras, son por ello costosas. Hablando en general, el coleccionista típico es el típico capitalista. Para evidenciar su buena posición en el mundo de la alta cultura, amontona pinturas, estatuas, joyas artísticas, así como su caudal y sus bonos acreditan su situación en el mundo económico.

No solamente individuos, sino comunidades y naciones, ponen en evidencia su buen gusto cultural, construyendo teatros de ópera, galerías y museos. Esto muestra que una comunidad no está enteramente absorta en la riqueza material, ya que está dispuesta a gastar sus ganancias en auspiciar el arte. Erige estos edificios y colecciona sus contenidos, del mismo modo en que construye una catedral. Estas cosas reflejan y establecen un estado cultural superior, pero su segregación de la vida común refleja el

hecho de que no son parte de una cultura nativa y espontánea, sino que son una especie de contrapartida de una actitud presuntuosa exhibida no hacia personas como tales, sino hacia los intereses y ocupaciones que absorben la mayor parte del tiempo y de la energía de la comunidad.

La industria moderna y el comercio aspiran a una actividad internacional. Los contenidos de las galerías y los museos dan testimonio del crecimiento del cosmopolitismo económico. La movilidad del comercio y de los pueblos, debido al sistema económico que impera, ha debilitado o destruido la conexión entre las obras de arte y el *genius loci* del cual fueron una vez expresión natural. Como obras de arte han perdido su estado vernáculo y han adquirido uno nuevo, que es el de ser ejemplares de las bellas artes, y nada más. Además, las obras de arte se producen ahora, como otros artículos, para ser vendidas en el mercado. El mecenazgo, dispensado por personas ricas y poderosas, en muchas épocas, ha desempeñado un papel muy importante, alentando la producción artística. Probablemente muchas tribus indígenas tienen sus Mecenas. Con todo, ahora ha perdido mucho de su íntima conexión social debido a la impersonalidad del mercado mundial. Objetos que en el pasado eran válidos y significativos por su lugar en la vida de la comunidad, ahora funcionan aisladamente respecto a las condiciones que se dieron en su creación. Por esto se colocan ahora aparte de la experiencia común y sirven como insignia del gusto y acreditan una cultura especial.

A causa de los cambios en las condiciones industriales, el artista se ha puesto al lado de las corrientes principales del interés activo. La industria se ha mecanizado y el artista no puede trabajar mecánicamente para la producción en masa. Está menos integrado que antiguamente en la corriente normal de los servicios sociales. Resulta de aquí un peculiar «individualismo» estético. Los artistas encuentran pertinente dedicarse a su trabajo como un medio aislado de «autoexpresión», y a fin de no participar en las tendencias de las fuerzas económicas, se sienten a menudo obligados a exagerar su separación hasta la excentricidad; en consecuencia, los productos artísticos toman si cabe, en mayor grado, el aire de algo independiente y esotérico.

Si se junta la acción de todas esas fuerzas, las condiciones que crean el abismo entre el productor y el consumidor en la sociedad moderna operan para crear también una separación entre la experiencia ordinaria y la experiencia estética. Finalmente, tenemos como registro de esta separación, aceptada como si fuera normal, las filosofías del arte que lo sitúan en una región no habitada por ninguna otra criatura, y que enfatizan fuera de toda razón el carácter meramente contemplativo de lo estético. Para acentuar la separación interviene una confusión de valores. Cuestiones adventicias, como el placer de colectar, de exponer, de poseer y exhibir, simulan valores estéticos. La crítica resulta afectada por esto. Se aplaude mucho la maravilla de la apreciación y la gloria de la belleza trascendente del arte, sin tener en cuenta la capacidad para la percepción estética en lo concreto.

Mi propósito, sin embargo, no es emprender una interpretación económica de la historia de las artes, y mucho menos argumentar que las condiciones económicas son invariables y directamente auxiliares de la percepción y el goce y aún de la interpretación de las obras de arte individuales. Hay que indicar que las *teorías* que aíslan el arte y su apreciación colocándolos en un reino que les es propio, desconectados de otros modos de experiencia, no son incuestionables al tema, sino que aparecen a causa de condiciones específicas extrañas. Como estas condiciones están incluidas en instituciones y costumbres de vida, operan de modo efectivo porque su acción es inconsciente. Entonces, el teórico presume que están incluidas en la naturaleza de las cosas. Sin embargo, la influencia de estas condiciones no está confinada a la teoría. Como he indicado ya, afecta profundamente la práctica de la vida, sustrayendo las percepciones estéticas, que son ingredientes necesarios de la felicidad, o las reducen a excitaciones de compensación, agradables y pasajeras.

Incluso para los lectores adversos a lo dicho, las implicaciones de las afirmaciones hechas pueden ser útiles para definir la naturaleza del problema: recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida. La comprensión del arte y de su papel en la civilización, no resulta favorecida con elogios, ni ocupándose exclusivamente en grandes obras de arte

reconocidas como tales. La comprensión que intenta la teoría será lograda mediante un rodeo: regresando a la experiencia de lo común o rondando las cosas para descubrir la cualidad estética que tal experiencia posee. La teoría puede partir de reconocidas obras de arte solamente cuando se supone que la estética es un compartimento, o solamente cuando las obras de arte se colocan en un nicho aparte en vez de ser celebraciones de las cosas de la experiencia ordinaria, reconocidas como tales. Incluso una experiencia en bruto si lo es auténticamente, es más propia para dar la clave de la naturaleza intrínseca de la experiencia estética que un objeto desconectado de cualquier otro modo de experiencia. Siguiendo esta clave podemos descubrir cómo la obra de arte desarrolla y acentúa lo que es característicamente valioso en las cosas de las que gozamos todos los días. Podemos considerar que el producto artístico surge a partir de este orden de cosas, cuando se expresa la plena significación de la experiencia ordinaria, del mismo modo que determinados tintes se obtienen al darle tratamiento especial a la brea común.

Ya existen muchas teorías sobre el arte, pero si hay justificación para proponer otra filosofía de lo estético, ésta debe encontrarse en un nuevo modo de abordar el tema. Las combinaciones y permutas entre las teorías existentes pueden ser fácilmente realizadas por aquellos que tienen esta inclinación. No obstante, en mi opinión, la dificultad respecto a las teorías existentes es que parten de una separación ya hecha, o de una concepción del arte que lo «espiritualiza» desconectándose de los objetos de la experiencia concreta. La alternativa, sin embargo, a tal espiritualización, no es degradar y materializar de un modo filisteo las obras de arte, sino descubrir la senda por la cual estas obras idealizan, las cualidades que se encuentran en la experiencia común. Si las obras de arte se colocaran directamente en un contexto humano de estimación popular, tendrían una atracción mucho más amplia de la que obtienen bajo el dominio de las teorías que ponen al arte en las alturas.

Un concepto de las bellas artes que arranca de su conexión con las cualidades descubiertas en la experiencia ordinaria, podrá

indicar los factores y las fuerzas que favorecen la transformación de las actividades humanas comunes en asuntos de valor artístico, y señalar aquellas condiciones que detienen esta transformación. Los teóricos de la estética proponen a menudo la cuestión de si la filosofía del arte puede ayudar al cultivo de la apreciación estética. Esta cuestión es una rama de la teoría general de la crítica que en mi opinión falla si no indica qué es lo que se debe ver o encontrar en los objetos estéticos. No obstante, en todo caso, se puede decir que una filosofía del arte es estéril, a menos que nos haga conscientes de la función del arte en relación con otros modos de experiencia, e indique por qué esta función se realiza de manera tan inadecuada, y sugiera las condiciones bajo las cuales sería ejecutada con éxito.

La comparación entre las obras de arte que surgen de la experiencia ordinaria y la elaboración de la materia prima para convertirla en productos valiosos, puede parecer indigna, o un intento de reducir las obras de arte al estado de artículos manufacturados para propósitos comerciales. La cuestión es, sin embargo, que los elogios extáticos de obras acabadas no pueden por sí mismos ayudar a comprender la generación de tales obras. Se puede disfrutar de las flores sin saber nada sobre las interacciones del suelo, del aire, de la humedad y de las semillas de las cuales aquéllas son el resultado. No obstante, no pueden ser *entendidas* sin tener en cuenta estas interacciones, y la teoría es asunto de entendimiento. La teoría se ocupa de descubrir la naturaleza de la producción de obras de arte y de su goce en la percepción. ¿Cómo es que la forma cotidiana de las cosas se transforma en la forma genuinamente artística? ¿Cómo es que nuestro goce cotidiano de escenas y situaciones se transforma en la satisfacción peculiar de la experiencia estética? Éstas son las cuestiones que la teoría debe contestar. Las respuestas no pueden ser encontradas, a menos que estemos dispuestos a buscar los gérmenes y las raíces en los asuntos de la experiencia que a menudo no consideramos como estética. Una vez hayamos descubierto estas semillas activas, podremos seguir el curso de su crecimiento hasta las más altas formas del arte acabado y refinado.

Es un lugar común la noción de que no podemos dirigir, excepto accidentalmente, el crecimiento y florecimiento de las plantas más delicadas, sin entender sus condiciones causales. Podría ser un lugar común que la comprensión estética, como distinta del puro goce personal, debe partir del suelo, del aire y de la luz de donde nacen las cosas estéticamente admirables. Y estas condiciones son las condiciones y los factores que hacen completa la experiencia ordinaria. Cuanto más reconocemos este hecho, más nos encontramos frente a un problema que a una solución final. Si la cualidad artística y estética está implícita en cada experiencia normal, ¿cómo explicaremos cómo y por qué generalmente no logra hacerse explícita? ¿Por qué el arte parece a las multitudes una importación traída de un lugar extraño a la experiencia, y por qué lo estético es sinónimo de artificial?

No podremos contestar estas preguntas, así como tampoco podremos trazar el desarrollo del arte partiendo de la experiencia diaria, a menos que tengamos una idea clara y coherente de aquello a que aludimos cuando decimos «experiencia normal». Afortunadamente, el camino para llegar a tal idea está abierto y bien marcado. La naturaleza de la experiencia está determinada por las condiciones esenciales de la vida. El hombre es distinto del pájaro y la bestia, pero comparte con ellos las funciones vitales básicas y tiene que hacer los mismos ajustes fundamentales si es que debe continuar el proceso de la vida. Teniendo las mismas necesidades vitales, el hombre obtiene de su fondo animal los medios con los que respira, se mueve, mira y oye, e incluso su cerebro mismo, con el que coordina sus sentidos y sus movimientos. Los órganos con los cuales se mantiene vivo no se los debe a sí mismo, sino a las luchas y las realizaciones de una larga línea de ancestros animales.

Afortunadamente, una teoría del lugar de lo estético en la experiencia no tiene que perderse en detalles minúsculos cuando parte de la experiencia en su forma elemental, porque bastan sólo amplios lineamientos. La primera gran consideración es la de que la vida se produce en un ambiente; no solamente en éste, sino a causa de éste, a través de una interacción con el mismo. Ninguna criatura vive meramente bajo su piel; sus órganos subcutáneos son medios de conexión con lo que está más allá de su constitución corpórea y con lo que debe ajustarse, a fin de vivir, por acomodación y defensa y también por conquista. En cada momento la criatura viviente está expuesta a peligros de su entorno y, en cada momento, debe lanzarse sobre algo para satisfacer sus necesidades. La carrera y el destino de un ser viviente están ligados a sus intercambios con su ambiente, no exteriormente, sino del modo más íntimo.

El gruñido de un perro inclinado sobre su comida, su aullido en momentos de carencia y soledad, el movimiento de su cola cuando su amo regresa, son expresiones de la implicación de la vida en un medio natural que incluye al hombre junto al animal domesticado. Cada necesidad, digamos hambre de aire fresco o de alimento, es una carencia que denota, al menos, una ausencia temporal del ajuste adecuado con su entorno. No obstante, es también una demanda, una salida hacia el ambiente para suplir la carencia y restaurar el ajuste, construyendo un equilibrio al menos temporal. La vida misma consiste en fases en las que el organismo da pasos en falso, al marchar en torno a las cosas, y luego recobra la armonía con ellas, ya sea por un esfuerzo o gracias a una oportunidad feliz. Y en una vida en evolución, la recuperación nunca es un mero retorno a un estado anterior, porque la enriquece el estado de disparidad y resistencia a través del cual ha pasado con éxito. Si la grieta entre el organismo y su ambiente es muy amplia, la criatura muere. Si su actividad no se exalta con esta separación temporal, subsiste meramente. La vida crece cuando una caída temporal es una transición hacia un mayor equilibrio de las energías del organismo con las condiciones en que vive.

Estos lugares comunes biológicos son algo más que eso; llegan hasta las raíces de lo estético en la experiencia. El mundo está lleno de cosas que son indiferentes y aun hostiles a la vida, los procesos mismos por los que se mantiene la vida tienden a arrojarla fuera de su ajuste con su entorno. Sin embargo, si la vida

continúa y al continuar se ensancha, hay una superación de los factores de oposición y conflicto; hay una transformación de dichos factores en aspectos diferenciados de una vida más altamente poderosa y significativa. La maravilla de lo orgánico, de lo vital, la adaptación a través de la expansión (en vez de la contracción y la acomodación pasiva) se realiza efectivamente. Aquí está en germen el equilibrio y la armonía alcanzada a través del ritmo. El equilibrio no se adquiere mecánicamente y de un modo inerte, sino a partir de la tensión y a causa de ella.

Hay en la naturaleza, aun bajo el nivel de la vida, algo más que mero flujo y cambio. Se llega a la forma siempre que se alcanza un equilibrio estable aunque móvil. Los cambios se entrelazan y se sostienen uno al otro. Dondequiera que hay esta coherencia hay permanencia. El orden no es impuesto desde fuera, sino que resulta de las relaciones de interacciones armoniosas entre las energías. El orden se desarrolla porque es activo (no algo estático, ajeno a lo que sucede) y llega a incluir, dentro de su movimiento equilibrado, una mayor variedad de cambios.

Es admirable el orden, en un mundo constantemente amenazado por el desorden, en un mundo donde las criaturas vivientes sólo pueden seguir viviendo si sacan ventajas de cualquier orden que exista a su alrededor y lo incorporan a su ser. En un mundo como el nuestro, todo ser vivo que logra la sensibilidad responde con un sentimiento armonioso siempre que encuentre un orden congruente.

Solamente cuando un organismo participa en las relaciones ordenadas de su ambiente, asegura la estabilidad esencial para la vida. Y cuando la participación viene después de una fase de desconexión y conflicto, lleva dentro de sí misma los gérmenes de una consumación próxima a lo estético.

El ritmo de la pérdida de integración con el ambiente y la recuperación de la unión, no solamente persiste en el hombre, sino que se hace consciente; en él sus condiciones son el material con el que forma propósitos. La emoción es el signo consciente de un rompimiento de hecho o inminente. La discordancia es la ocasión que induce a la reflexión. El deseo de restaurar la unión convierte la mera emoción en interés hacia los objetos como condiciones

de la realización de la armonía. Con la realización, el material de la reflexión se incorpora a los objetos como su significado. Como el artista se interesa de un modo peculiar por la fase de la experiencia en que la unión se realiza, no evita momentos de resistencia y tensión, sino que más bien los cultiva, no por ellos mismos, sino porque sus potencialidades llevan a la conciencia viviente una experiencia unificada y total. En contraste con la persona cuyo propósito es estético, el hombre de ciencia se interesa por problemas o situaciones en las cuales se destaca la tensión entre la observación y el pensamiento. Naturalmente se interesa por su resolución, pero no se detiene en ella; pasa a otro problema usando una solución alcanzada sólo como un escalón en el que apoyarse para ulteriores investigaciones.

La diferencia entre lo estético y lo intelectual radica, pues, en los distintos puntos que se elige enfatizar o en el constante ritmo que marca la interacción de la criatura viviente con su entorno. La materia última de ambos énfasis en la experiencia es la misma, como lo es también su forma general. La noción extravagante de que un artista no piensa y que un investigador científico no hace otra cosa que pensar, resulta de convertir una diferencia de tempo y énfasis en una diferencia de calidad. El pensador tiene su momento estético, cuando sus ideas dejan de ser meras ideas y se convierten en el significado corpóreo de los objetos. El artista tiene sus problemas y piensa al trabajar, pero su pensamiento está más inmediatamente incorporado al objeto. Debido a que su objetivo está más alejado, el científico opera con símbolos, palabras y signos matemáticos. El artista realiza su pensamiento en los medios cualitativos mismos con que trabaja, y sus fines se encuentran tan cerca del objeto que produce que se funden directamente de él.

El animal viviente no tiene que proyectar sus emociones en los objetos que experimenta. La naturaleza es amable y odiosa, suave y taciturna, irritante y confortante, mucho antes de que sea matemáticamente calificada, o aun aparezca como un conjunto de cualidades «secundarias», los colores y sus formas. Incluso palabras tales como largo y corto, sólido y hueco, tienen todavía

una connotación moral y emocional, excepto para aquellos que se han especializado intelectualmente. El diccionario informará, a cualquiera que lo consulte, de que, primitivamente, algunas palabras como dulce y amargo no se usaban para designar cualidades sensibles como tales, sino para discriminar las cosas como favorables y hostiles. ¿Cómo podría ser de otra manera? La experiencia directa proviene de la naturaleza y del hombre en su interacción. En esta interacción la energía humana se reúne, se libera, se daña, se frustra o es victoriosa. Hay golpes rítmicos de deseo y satisfacción, pulsaciones de acción y de inacción.

Todas las interacciones que afectan la estabilidad y el orden en el flujo del cambio, son ritmos. Hay menguante y creciente, sístole y diástole: cambio ordenado. Este último se mueve dentro de límites y rebasar estos límites significa la destrucción y la muerte, sobre la cual, sin embargo, se crean nuevos ritmos. La obstrucción proporcional de los cambios establece un orden típico espacial, no sólo temporal: como las olas del mar, las estrías de la arena sobre las cuales las olas se han deslizado en vaivén, la nube estriada de negro y con flecos. El contraste entre carencia y plenitud, entre lucha y realización, del ajuste después de una irregularidad consumada, forman el drama en el que acción, sentimiento y significación son una sola cosa. El resultado es el equilibrio y el contraequilibrio, que no es ni estático ni mecánico. Ambos expresan un poder que es intenso porque que se mide a través de la superación de una resistencia. Los objetos del entorno son provechosos o dañinos.

Hay dos clases de mundos posibles en los que la experiencia estética no puede ocurrir. En un mundo de mero flujo, el cambio no sería acumulativo; no se movería hacia una conclusión. La estabilidad y el descanso no podrían ser. Igualmente es cierto, sin embargo, que en un mundo acabado no habría rasgos de incertidumbre y de crisis, y no habría oportunidad para una resolución. En donde todo está ya completo no hay realización. Vemos con placer el Nirvana y la beatitud celestial uniforme sólo porque se proyectan sobre el fondo de nuestro mundo presente de esfuerzo y conflicto. La experiencia de una criatura viviente es capaz de tener cualidad estética, porque el mundo actual en el que vivimos es una combinación de movimiento y culminación, de rompimientos y reuniones. El ser viviente pierde y restablece alternativamente el equilibrio con su entorno, y el momento de tránsito de la perturbación a la armonía es el de vida más intensa. En un mundo acabado, el sueño y el despertar no podrían distinguirse; en uno completamente perturbado no se podría ni siquiera luchar con sus condiciones; en un mundo como el nuestro, los momentos de plenitud jalonan la experiencia como intervalos rítmicamente gozados.

La armonía interna se alcanza solamente cuando de algún modo se llega a un acuerdo con el ambiente. Cuando esto sucede sobre una base distinta de la «objetiva» resulta ilusorio, en casos extremos hasta niveles patológicos. Afortunadamente para la variedad de la experiencia, los acuerdos se hacen de muchos modos, que en definitiva son decididos por un interés selectivo. Los placeres pueden venir a través de un contacto ocasional y de un estímulo; tales placeres no pueden ser despreciados en un mundo lleno de penas. Sin embargo, la felicidad y el deleite son cosas distintas, que se logran por medio de una satisfacción que alcanza las profundidades de nuestro ser, como un ajuste de todo él con las condiciones de la existencia. Alcanzar un período de equilibrio en el proceso de la vida es, al mismo tiempo, iniciar una nueva relación con el ambiente, que proporciona la posibilidad de lograr nuevos ajustes, para los que habrá que luchar. El momento de la consumación es al mismo tiempo el momento de un nuevo comienzo. Cualquier intento para perpetuar, más allá de su término, el goce obtenido en el momento de satisfacción y armonía, constituye un retiro del mundo. Por esto marca el descenso y la pérdida de la vitalidad. No obstante, a través de las diferentes fases de perturbación y conflicto se mantiene la profunda memoria de una armonía subyacente cuyo sentido acompaña a la vida, como la sensación de estar cimentada en una roca.

Muchos mortales se dan cuenta de que a menudo se produce una grieta entre su vida presente, su pasado y su futuro. Entonces el pasado pesa sobre ellos como una carga; invade el presente con un sentido de arrepentimiento, de oportunidades no aprove-

chadas, de consecuencias que quisiéramos no haber sufrido. Entonces, el pasado oprime al presente, en vez de ser un almacén de recursos para marchar confiado hacia adelante. No obstante, la criatura viviente adopta su pasado; puede reconciliarse incluso con sus errores y utilizarnos como advertencias para mejorar su inteligencia del presente. En vez de tratar de vivir sobre lo realizado en el tiempo pretérito, usa los éxitos pasados para informar al presente. Cada experiencia viviente debe su riqueza a lo que Santayana llama muy bien «reverberaciones quedas».[1]

Para el ser plenamente vivo, el futuro no es ominoso, sino prometedor; rodea al presente como un halo. Consiste en posibilidades que se sienten como una posesión de lo que está aquí y ahora. En la vida como tal, todo se solapa y se funde. Pero todos vivimos muy a menudo con aprensiones de lo que el futuro pueda traer, y estamos divididos dentro de nosotros mismos. Aun cuando no estemos muy ansiosos, no disfrutamos el presente porque lo subordinamos a lo que está ausente. A causa de este frecuente abandono del presente por el pasado y el futuro, los períodos felices de una experiencia, ahora completa, porque absorbe en sí misma recuerdos del pasado y anticipaciones del futuro, llegan a constituirse en un ideal estético. Solamente cuando el pasado deja de perturbar y las anticipaciones del futuro no trastornan, el ser está enteramente unido con su ambiente y, en consecuencia, plenamente vivo. El arte celebra con peculiar intensidad los momentos en que el pasado refuerza el presente y en los que el futuro es un acelerador de lo que ahora es.

Para captar las fuentes de la experiencia estética, es necesario recurrir a la vida animal que está debajo de la escala humana. Las actividades de la zorra, el perro y el tordo pueden ser, al menos, el recuerdo y el símbolo de esa unidad de experiencia que fraccionamos cuando el trabajo es labor, y el pensamiento nos saca del mundo. El animal vivo está plenamente presente en todas sus acciones: en sus miradas cautas, en sus agudos resuellos, en sus repentinos movimientos de orejas. Todos los sentidos están igualmente alerta en el *quién vive* (sic). Al observarlo se percibe que el movimiento se convierte en sensibilidad y la sensibilidad en movimiento, y constituye ese don de los animales con el cual al hombre le es tan difícil rivalizar. Lo que la criatura viva retiene del pasado y lo que espera del futuro, operan como direcciones en el presente. El perro nunca es pedante ni académico; porque estas cosas surgen solamente cuando en la conciencia se separa el pasado del presente y aquél se erige en modelo o en almacén del cual seleccionar. El pasado absorto en el presente marcha, empuja hacia adelante.

Hay mucho de extraño en la vida del salvaje, pero cuando el salvaje está más vivo, es más observador del mundo que lo rodea y su energía es más vivaz y astuta. Al observar lo que es incitante en su entorno, también él resulta incitado. Su observación es al mismo tiempo acción que se prepara y previsión para el futuro. Está en acción con todo su ser, tanto cuando mira y escucha, como cuando camina orgulloso o se retira furtivamente de su enemigo. Sus sentidos son centinelas del pensamiento inmediato y puestos avanzados de la acción, y no como sucede a menudo con nosotros, meros pasillos por donde entra un material que será almacenado para una posibilidad diferida y remota.

Es, pues, mera ignorancia la que conduce a suponer que la conexión del arte y la percepción estética con la experiencia, significa un descenso de su significación y dignidad. La experiencia, en el grado en que *es* experiencia, es vitalidad elevada. En vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privados, significa un intercambio activo y atento frente al mundo; significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. En vez de significar rendición al capricho y al desorden, proporciona nuestra única posibilidad de una estabilidad que no es estancamiento, sino ritmo y desarrollo. Pues-

1. «Estas flores familiares, estas bien recordadas notas de los pájaros, este cielo con su claridad paroxística, estos campos herbosos y llenos de surcos, cada uno con una especie de personalidad dada por el caprichoso seto, cosas como éstas son la lengua materna de nuestra imaginación, la lengua cargada con todas las asociaciones sutiles, inextricables, de las horas fugitivas en nuestra niñez que han quedado tras de ella. Nuestro deleite en el sol, en la espesa hierba, no podría ser ahora más que una débil percepción de almas cansadas si no fuera por el sol y la hierba de años lejanos que aún viven en nosotros y transforman nuestra percepción en amor.» George Eliot, en *The Mill on the Floss* (trad. cast.: *El molino junto al Floss*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1995).

to que la experiencia es el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones dentro de un mundo de cosas, es el arte en germen. Aun en sus formas rudimentarias, contiene la promesa de esa percepción deliciosa que es la experiencia estética.

2. LA CRIATURA VIVIENTE Y «LAS COSAS ETÉREAS»[1]

¿Por qué el intento de conectar las cosas más altas e ideales de la experiencia con sus raíces vitales básicas es, tan a menudo, considerado como una traición a su naturaleza y una denegación de su valor? ¿Por qué se siente repulsión a conectar las altas realizaciones de las bellas artes con la vida común, la vida que compartimos con todas las criaturas vivientes? ¿Por qué la vida es pensada como asunto de los sentidos más primitivos y ocultos o, cuando mucho, como cosa de sensación tosca y pronta a hundirse hasta el nivel del deseo y la áspera crueldad? Una respuesta completa a la cuestión implica escribir una historia de la moral y revela las condiciones que han originado el desprecio por el cuerpo, el temor de los sentidos y la oposición entre la carne y el espíritu.

Un aspecto de esa historia es tan útil para nuestro problema que se debe, al menos, notificarlo de paso. La vida institucional de la humanidad está marcada por la desorganización. Este desorden se disfraza, a menudo, por el hecho de que toma la forma de una división estática en clases, y esta separación estática es aceptada como la esencia misma del orden, en la medida en que se fija y se acepta de modo que no pueda engendrar un conflicto abierto. La vida se segmenta y los segmentos institucionalizados se clasifican en altos y bajos; sus valores se dividen en profanos y

1. El sol, la luna, la tierra y sus contenidos, son materiales para formar cosas más grandes, es decir, cosas etéreas; cosas más grandes que las que ha hecho el Creador. John Keats.

espirituales, en materiales e ideales. Los intereses quedan relacionados uno con otro externa y mecánicamente, por medio de un sistema de frenos y contrapesos. Así como la religión, la moral, la política, los negocios, tienen cada uno su propio compartimento en el cual es conveniente que permanezcan, el arte también debe tener su reino peculiar y privado. La división de las ocupaciones e intereses en compartimentos trae consigo la separación de esa actividad comúnmente llamada «práctica» y la intuición, de la imaginación y el acto ejecutivo; del propósito significativo y el trabajo, de la emoción respecto al pensamiento y a la acción. Se supone que cada uno de estos elementos tiene también su lugar propio en el que debe permanecer. Los que describen la anatomía de la experiencia suponen entonces que estas divisiones son inherentes a la constitución misma de la naturaleza humana.

Es cierto que estas separaciones existen en gran parte de nuestra experiencia tal como es vivida en la actualidad, bajo las condiciones de las instituciones económicas y jurídicas. Sólo de manera ocasional los sentidos se cargan, en la vida de muchos hombres, con el sentimiento que proviene de la honda realización de los significados intrínsecos. Padecemos las sensaciones como estímulos mecánicos o irritantes sin tener un sentido de la realidad que hay en ellos y tras de ellos: en la mayor parte de nuestra experiencia los diferentes sentidos no se unen para decirnos una historia común y más amplia. Vemos sin sentir; oímos pero solamente información de segunda mano, porque no está reforzado por la visión. Tocamos, pero el contacto permanece tangencial porque no se funde con las cualidades sensibles que están bajo la superficie. Usamos los sentidos para despertar la pasión, pero no para satisfacer el interés de la intuición, no porque ese interés no esté potencialmente presente en el ejercicio de los sentidos, sino porque cedemos a condiciones de vida que obligan a los sentidos a quedar como una excitación superficial. El prestigio llega a los que usan sus mentes sin participación del cuerpo y que actúan, en compensación, por medio del control de los cuerpos y la labor de otros.

Bajo tales condiciones, los sentidos y la carne adquieren una mala reputación. El moralista, sin embargo, tiene un sentido más

verdadero de la íntima conexión de los sentidos con el resto de nuestro ser, que el psicólogo y el filósofo profesional, a pesar de que el sentido de estas conexiones toma una dirección que invierte los hechos potenciales de nuestra vida en relación con el ambiente. El psicólogo y el filósofo han estado recientemente tan obsesionados con el problema del conocimiento que han tratado las «sensaciones» como meros elementos del conocimiento. El moralista sabe que los sentidos están aliados con la emoción, el impulso y el apetito. Por esto denuncia el deseo en los ojos, como parte de la rendición del espíritu a la carne. Identifica lo sensible con lo sensual y lo sensual con lo lascivo. El desdén es su teoría moral, pero al menos se da cuenta de que el ojo no es un telescopio imperfecto destinado a la recepción intelectual del material para el conocimiento de los objetos distantes.

La «sensibilidad» cubre un amplio grupo de contenidos: lo sensorial, lo sensacional, lo sensitivo, lo sensato y lo sentimental junto con lo sensual. Incluye casi todo, desde el mero choque físico y emocional hasta la sensación misma, esto es, la significación de las cosas, presente en la experiencia inmediata. Cada término se refiere a alguna fase y aspecto real de la vida de una criatura organizada, en tanto que la vida se produce a través de los órganos de los sentidos. Sin embargo, la sensación —en el sentido de estar tan directamente incorporada a la experiencia que ilumina el significado de ésta— es la única que expresa la función de los órganos de los sentidos cuando se conduce a la plena realización. Los sentidos son órganos a través de los cuales la criatura viviente participa directamente de los sucesos del mundo que lo rodea. En esta participación, la maravilla y esplendor variados de este mundo se hacen reales para él, en las cualidades que experimenta. Este material no puede oponerse a la acción, porque los aparatos motores y la «voluntad» misma son los medios que conducen y dirigen esta participación. No puede contraponerse al «intelecto», porque la mente es el medio por el cual la participación se hace fructífera a través de la sensibilidad; la mente extrae y conserva los valores que impulsarán y servirán el trato de la criatura viviente con su entorno.

La experiencia es el resultado, el signo y la recompensa de esta interacción del organismo y el ambiente, que cuando se realiza plenamente es una transformación de la interacción en participación y comunicación. Ya que los órganos de los sentidos conectados con sus aparatos motores son medios de esta participación, cualquier derogación de ellos, ya sea práctica o teórica, es inmediatamente efecto y causa de una experiencia vital que se estrecha y se oscurece. Todas las oposiciones de mente y cuerpo, de materia y alma, de espíritu y carne, tienen su origen fundamentalmente en el temor de lo que la vida nos puede deparar. Son signos de contracción y escape. Por consiguiente, el pleno reconocimiento de la continuidad de los órganos, necesidades e impulsos básicos de la criatura humana con sus capacidades animales, no implica una necesaria reducción del hombre al nivel de las bestias. Al contrario, hace posible trazar un plan básico de la experiencia humana, sobre el cual se erige la superestructura de la experiencia maravillosa y distintiva del hombre. Lo que es distintivo en el hombre es la posibilidad de hundirse hasta el nivel de las bestias. Con todo, tiene también la posibilidad de llevar a alturas nuevas y sin precedente esa unidad de la sensibilidad y del impulso, del cerebro, el ojo y el oído, que ejemplifica la vida animal, saturándola con los significados conscientes que se derivan de la comunicación y la expresión deliberada.

El hombre se excede en complejidad y diferenciación minuciosa. Precisamente este hecho determina la necesidad de relaciones mucho más amplias y precisas entre las partes constitutivas de su ser. Por importantes que sean las distinciones y relaciones que así se hacen posibles, la cuestión no termina aquí. Como tiene más oportunidades de resistencia y tensión, más proyectos de experimentación e invención, tiene, por consiguiente, más novedad en la acción, mayor rango y profundidad de la intuición y un aumento en la agudeza del sentimiento. A medida que un organismo aumenta su complejidad, el ritmo de lucha y consumación en la relación con su medio tiene variaciones y prolongaciones, y llega a incluir dentro de sí una interminable variedad de subritmos. Los designios de la vida se amplían y se enriquecen, la satisfacción es más compacta y tiene matices más sutiles.

El espacio se hace entonces algo más que un vacío en el que girar y que contiene aquí y allí cosas peligrosas y cosas que satisfacen el apetito; se hace un escenario amplio y cerrado dentro del cual se ordena la multiplicidad de los actos y padecimientos que el hombre acomete y sufre. Entonces el tiempo deja de ser una corriente uniforme e interminable o una sucesión de puntos instantáneos, como algunos filósofos han asegurado que es, y se convierte en un medio organizado y organizador de la subida y la bajada rítmicas del impulso expectante, un movimiento que avanza, se satisface y conserva. Es la ordenación del crecimiento y la maduración. Como James dice, aprendemos a patinar en verano después de haber comenzado en invierno. El tiempo como organización del cambio es crecimiento, y el crecimiento significa que una serie variada de cambios entra a intervalos de pausas y descansos, de conclusiones que se convierten en los puntos iniciales de nuevos procesos de desarrollo. Como el suelo, la mente estéril se fertiliza hasta que se produce un nuevo florecimiento.

Cuando un relámpago ilumina un paisaje oscuro, hay un momentáneo reconocimiento de los objetos, pero el reconocimiento no es un mero punto en el tiempo, sino que es la culminación focal de un largo y lento proceso de maduración; es la manifestación de la continuidad de una experiencia, temporalmente ordenada, en un repentino y limitado instante de clímax. Tendría tan poco sentido en su aislamiento, como el drama de Hamlet si estuviera limitado a una sola línea o palabra sin ningún contexto. Pero la frase «todo lo demás es silencio» está infinitamente cargada de sentido cuando es la conclusión de un drama representado a través del desarrollo en el tiempo. Lo mismo ocurre con la percepción momentánea de una escena natural. La forma, como se hace presente en las bellas artes, es el arte de aclarar lo que está involucrado en la organización del espacio y del tiempo, y que está prefigurado en todo el curso de una experiencia vital en desarrollo.

Los momentos y los lugares, a causa de su limitación física y su estrecha localización, están cargados de energía acumulada durante mucho tiempo. El regreso a una escena de la infancia,

que fue abandonada muchos años antes, inunda el lugar con un torrente de recuerdos y esperanzas. Encontrar en un país extraño a alguien que fue casualmente conocido en casa, despierta una satisfacción tan aguda que puede proporcionar una emoción. Los meros reconocimientos sólo ocurren cuando estamos ocupados por algo distinto al objeto o a la persona reconocida, e indican una interrupción o un intento de usar lo reconocido como medio para otra cosa. Ver, percibir, es más que reconocer. No se identifica algo presente en términos de un pasado desconectado de éste. El pasado es traído al presente de manera que ensancha y ahonda su contenido. Esto muestra la translación de la mera continuidad del tiempo externo, hacia el orden vital y hacia la organización de la experiencia. La identificación da su visto bueno y pasa a otra cosa. O define un momento aislado y pasajero, señalando un lugar muerto en la experiencia. En la medida en que se reduce el proceso de la vida, en cada día y hora, a etiquetar situaciones, acontecimientos y objetos como «esto o lo otro», se señala el cese de la vida, que no puede ser sino experiencia consciente. La esencia de ésta es la percepción de continuidades en su forma individual y limitada.

El arte está, pues, prefigurado en cada proceso de la vida. Un pájaro construye su nido y un castor su casa, cuando las presiones orgánicas internas cooperan con los materiales externos de manera que las primeras se cumplan y los últimos se transformen en una culminación satisfactoria. Podríamos dudar de aplicar la palabra arte, si dudamos de la presencia de una intención directiva. No obstante, toda deliberación, todo intento consciente nace de cosas ejecutadas orgánicamente a través de un juego mutuo de energías naturales. Si no fuera así, el arte estaría construido sobre arena movediza o, aun más, sobre el aire inestable. La característica contribución del hombre es la conciencia de las relaciones descubiertas en la naturaleza. A través de la conciencia, convierte las relaciones de causa y efecto, que se encuentran en la naturaleza, en relaciones de medio y consecuencia. Más bien la conciencia misma es el principio de tal transformación. Lo que era mero choque se convierte en una invitación; la resistencia es usada para cambiar los arreglos existentes en la materia; las facilidades llanas llegan a ser agentes para la ejecución de una idea. En estas operaciones un estímulo orgánico llega a ser portador de significados, y las respuestas motoras se transforman en instrumentos de expresión y comunicación; ya no son meros medios de locomoción y reacción directa. Entre tanto, el *substratum* orgánico queda como un acelerador y un cimiento profundo. La concepción y la invención no podrían efectuarse, separadas de las relaciones de causa y efecto en la naturaleza; la experiencia, separada de la relación con procesos rítmicos de conflicto y satisfacción en la vida animal, carecería de designio y modelo; la idea y el propósito, separados de los órganos heredados de los ancestros animales, carecerían de un mecanismo de realización. El arte primitivo de la naturaleza y de la vida animal es el material y, a grandes rasgos, el modelo para las realizaciones intencionales del hombre, a tal punto que la mente teleológica ha imputado a la estructura de la naturaleza una intención consciente; de manera semejante al hombre que, puesto que comparte muchas actividades con el mono, es llevado a pensar que éste imita sus propias ejecuciones.

La existencia del arte es la prueba concreta de lo que acabamos de afirmar abstractamente. Es la prueba de que el hombre usa los materiales y las energías de la naturaleza con la intención de ensanchar su propia vida, y que lo hace de acuerdo con la estructura de su organismo, cerebro, órganos de los sentimientos y sistema muscular. El arte es la prueba viviente y concreta de que el hombre es capaz de restaurar conscientemente, en el plano de la significación, la unión de los sentidos, necesidades, impulsos y acciones características de la criatura viviente. La intervención de la conciencia añade regulación, poder de selección y redisposición. Así, se producen infinitas variaciones en el arte. Con todo, su intervención también conduce en su momento a la *idea* del arte como una idea consciente: la más grande conquista intelectual en la historia de la humanidad.

La variedad y la perfección en las artes en Grecia condujo a los pensadores a forjar una concepción general del arte, y a proyectar el ideal de un arte de organizar las actividades humanas como tales, el arte de la política y la moral tal como la concibieron

Sócrates y Platón. Las ideas de designio, plan, orden, modelo, propósito, surgieron en contraste y relación con el material empleado en su realización. La concepción del hombre como el ser que usa el arte se convirtió a la vez en la base para distinguirlo del resto de la naturaleza y del vínculo que lo liga a la naturaleza. Cuando se hizo explícita la concepción del arte como el rasgo distintivo del hombre, se adquirió la seguridad de que, salvo que cayera la humanidad más abajo del salvajismo, nos quedaría siempre la posibilidad de invención de nuevas artes, junto con el uso de las antiguas, como el ideal directivo de la humanidad. A pesar de que el reconocimiento de este hecho todavía fue detenido por las tradiciones establecidas antes de que se reconociera adecuadamente el poder de las artes, la ciencia misma no es sino un arte central auxiliar para la generación y la utilización de otras artes.[2]

Es habitual, y necesario desde algunos puntos de vista, hacer una distinción entre las bellas artes y las artes útiles o tecnológicas. Sin embargo, el punto de vista desde el cual es necesario hacerla es extrínseco a la obra de arte misma. La distinción más común está basada simplemente en la aceptación de ciertas condiciones sociales existentes. Supongo que los fetiches del escultor negro eran considerados de gran utilidad por el grupo tribal, más aún que las lanzas y los vestidos. Ahora son bellas artes, que sirven, en el siglo XX, para inspirar renovaciones de las artes que se han hecho convencionales. No obstante, son bellas artes únicamente porque el artista anónimo vivió y experimentó plenamente, durante el proceso de producción. Un pescador puede comer su pesca sin por esto perder la significación estética que experimentó al actuar. Este grado de compleción al vivir la experiencia de hacer y de percibir es lo que constituye la diferencia entre lo que es bello o estético en el arte y lo que no lo es. El hecho de que lo producido se usa como tazas, capas, adornos, armas, nos resulta, hablando *intrínsecamente,* del todo indiferente. Desgraciadamente es cierto que hoy por hoy la mayor parte de los artículos y utensilios hechos para ser usados no son genuinamente estéticos. Sin embargo, esto es así por razones extrañas a la relación de lo «hermoso» y lo «útil» como tales. Siempre que las condiciones sean tales que impidan al acto de producción ser una experiencia en la que toda la criatura esté plenamente viva y en la que posea su vida por medio del goce, el producto carecerá de algo estético. Aun cuando sea útil para fines especiales y limitados, no lo será en último grado, en el de contribuir directa y liberalmente a la expansión y enriquecimiento de la vida. La historia de la separación y de la aguda oposición final entre lo útil y lo bello es la historia del desarrollo industrial por el que mucha producción se ha convertido en una especie de vida diferida, y el consumo, en un goce impuesto de los frutos de la labor de otros.

2. He desarrollado este punto en *Experiencia y Naturaleza,* en el capítulo IX, sobre Experiencia, Naturaleza y Arte. En cuanto al asunto presente, la conclusión está contenida en la afirmación de que «el arte —la forma de actividad grávida de significaciones susceptibles de que se las posea y se las goce directamente— es la acabada culminación de la naturaleza, y que la ciencia es en vigor una sirviente que lleva los acontecimientos naturales a su feliz término». (Trad. de J. Gaos, México, F.C.E., 1948, pág. 292.)

Generalmente hay una reacción hostil a la concepción del arte que lo conecta con las actividades de la criatura viviente en su medio. La hostilidad hacia la asociación de las bellas artes con los procesos normales de la vida es una clara señal, un comentario patético y aun trágico, de cómo ésta es ordinariamente vivida. Solamente porque esa vida es generalmente raquítica, abortada, perezosa, o se lleva pesadamente, se mantiene la idea de que hay un antagonismo entre los procesos de la vida normal y la creación y el goce de las obras de arte. Después de todo, aun cuando lo «espiritual» y lo «material» estén separados en oposición, deben existir condiciones por las cuales lo ideal sea capaz de encarnarse y realizarse, y eso es todo lo que «materia» significa fundamentalmente. La vigencia que la oposición ha adquirido atestigua, por consiguiente, la acción muy difundida de fuerzas que convierten en una carga opresiva, lo que podría ser un medio de ejecutar ideas liberales; y esto hace que los ideales sean vagas aspiraciones en una atmósfera incierta y carente de base.

En la medida en que el arte mismo es la mejor prueba de la existencia de una unión realizada y, por consiguiente, realizable, entre lo material y lo ideal, y contamos con argumentos generales que apoyan nuestra tesis. Dondequiera que es posible la continuidad, el peso de la prueba cae sobre aquellos que asientan la oposición y el dualismo. La naturaleza es la madre y el hogar del hombre, si bien a veces resulta ser una madrastra y un hogar poco amistoso. El hecho de que la civilización persista y la cultura continúe —y avance algunas veces—, hace evidente que las esperanzas y propósitos humanos encuentran una base y un apoyo en la naturaleza. Del mismo modo que el crecimiento de un individuo desde el estado embrionario hasta la madurez es el resultado de una interacción del organismo con su entorno, la cultura es el producto, no de los esfuerzos del hombre colocado en el vacío o sobre él mismo, sino una interacción prolongada y acumulativa con el ambiente. La profundidad de las respuestas provocadas por las obras de arte muestra su continuidad con las operaciones de esta experiencia en marcha. Las obras y las respuestas que provocan están en continuidad con los procesos mismos de la vida, cuando éstos alcanzan un inesperado cumplimiento feliz.

En cuanto a la absorción de lo estético en la naturaleza, cito un caso que se replica de algún modo en miles de personas, pero notable porque ha sido expresado por un artista de primer orden, W. H. Hudson. «Cuando la vida, la hierba que crece, está fuera de mi vista, cuando no oigo el canto de los pájaros y todos los ruidos del campo, siento que propiamente no vivo.» Sigue diciendo:

> [...] cuando oigo decir a la gente que no ha encontrado al mundo y a la vida tan agradable e interesante como para enamorarse de ellos, o que miran con ecuanimidad su fin, yo puedo pensar que nunca han estado propiamente vivos, ni han visto, con clara visión, el mundo que ellos piensan tan pequeño, ni han visto nada en él, ni siquiera una brizna de hierba.

El aspecto místico de la entrega a lo estético, que la hace tan próxima, como experiencia, a lo que los religiosos llaman comunicación extática, lo recuerda Hudson de su vida infantil. Está hablando del efecto que le hace ver las acacias.

> El follaje suelto, en noches de luna, tiene un peculiar aspecto canoso que hace parecer a este árbol más intensamente vivo que otros, más consciente de mí y de mi presencia [...] Semejante al sentimiento que una persona hubiera tenido si fuera visitada por un ser sobrenatural, y estuviera perfectamente convencida de que estaba ahí en su presencia, aunque silencioso e invisible, mirándolo atentamente y adivinando cada pensamiento de su mente.

Emerson es a menudo considerado como un pensador austero, pero fue Emerson como adulto el que dijo, casi con el espíritu del pasaje citado de Hudson: «Cruzando un prado, enlodado de nieve, en el crepúsculo, bajo un cielo nublado, sin tener en mi pensamiento ninguna idea especial de buena fortuna, he gozado de un perfecto regocijo. Estoy alegre hasta el borde del temor».

No veo otra manera de dar cuenta de la multiplicidad de las experiencias de esta clase (encontrándose algo de la misma especie en toda respuesta estética espontánea y sin coerción), excepto sobre la base de que son resonancias de las disposiciones adquiridas en las primitivas relaciones del ser vivo con su entorno, que se ponen en actividad, pero no se pueden recobrar en la conciencia intelectual. Experiencias como las mencionadas nos llevan a una ulterior consideración que atestigua la continuidad natural. No hay límite en la capacidad de las experiencias sensibles inmediatas para absorber en sí mismas significados y valores que —en lo abstracto— serían designados como «ideales» y «espirituales». La tensión animista de la experiencia religiosa, encarnada en el recuerdo de Hudson sobre su infancia, es un ejemplo en un grado de la experiencia. Lo poético, en cualquier medio, está siempre próximo al animismo. Y si nos dirigimos a un arte que está en el otro polo, la arquitectura, aprendemos cómo las ideas, quizá, embellecidas desde luego por un alto pensamiento técnico como el de las matemáticas, son capaces de una directa incorporación en formas sensibles. La superficie sensible de las cosas no es nunca

meramente una superficie. Se puede distinguir el papel duro del blando solamente por la superficie, porque las resistencias al tacto y la solidez opuesta a la fuerza de todo el sistema muscular se han incorporado completamente a la visión. El proceso no se detiene con la incorporación de otras cualidades sensibles que dan profundidad de significado a la superficie. Nada de lo que el hombre ha alcanzado con el más alto vuelo del pensamiento o ha penetrado por una intuición, es tal que no pueda llegar a ser el corazón y el núcleo de los sentidos.

La misma palabra «símbolo» se usa para designar expresiones del pensamiento abstracto como en matemáticas, y también cosas como la bandera, el crucifijo, que encarnan profundos valores sociales y el significado de la fe histórica y el credo teológico. El incienso, los vitrales, el sonido de campanas invisibles, las telas bordadas, acompañan la aproximación a lo que se considera como divino. El origen de muchas artes, conectado con rituales primitivos, se hace más evidente en cada excursión del antropólogo al pasado. Solamente aquellos que se han alejado mucho de las experiencias primitivas hasta perder su sentido, pueden concluir que los ritos y las ceremonias eran meros ardides técnicos para asegurar la lluvia, la prole, las cosechas, el triunfo en las batallas. Naturalmente que tenían esta intención mágica, pero se ejecutaban persistentemente, podemos estar seguros, a pesar de todos los fracasos prácticos, porque eran exaltaciones inmediatas de la experiencia del vivir. Los mitos no eran ensayos intelectuales del hombre primitivo en la ciencia, sino algo muy diferente. Sin duda que la inquietud ante un hecho inusitado desempeñaba su parte, pero el deleite en el cuento, el progreso en la interpretación de una buena narración jugaban su parte dominante, como sucede en el desarrollo de las mitologías populares hoy en día. El elemento directamente sensible —y la emoción es un modo de lo sensible— no solamente tiende a absorber todas las ideas, sino que, independientemente de la disciplina especial reforzada con aparatos físicos, somete y digiere todo lo que es meramente intelectual.

La introducción de lo sobrenatural en la creencia, y la reversión muy humana de lo sobrenatural, es más bien un asunto de la psicología que genera las obras de arte, que un esfuerzo de explicación científica y filosófica. Aquélla intensifica la sacudida emocional y jalona el interés que pertenece a todo lo que rompe la rutina familiar. Si el mantenimiento de lo sobrenatural en el pensamiento humano fuera exclusiva y principalmente un asunto intelectual, sería insignificante. Las teologías y cosmogonías han capturado la imaginación porque se acompañan de procesiones solemnes, de incienso, de telas bordadas, de música, de radiantes luces de colores, de cuentos que maravillan e inducen a la admiración hipnótica. Esto es, han llegado al hombre por medio de un llamamiento directo a la sensibilidad y a la imaginación sensual. Muchas religiones han identificado sus sacramentos con las más altas cimas del arte, y la mayor parte de las creencias autorizadas se han revestido de una indumentaria y una pompa espectacular que deleita de inmediato al ojo y al oído y que evoca fuertes emociones de incertidumbre, maravilla y temor. Los vuelos de los físicos y de los astrónomos de hoy responden a una necesidad estética de la imaginación, más bien que a una demanda estricta de evidencia sin emoción para la interpretación racional.

Henry Adams puso en claro que la teología de la Edad Media es una construcción realizada con la misma intención con la que la que se edificaron las catedrales. En general, la Edad Media popularmente considerada como la expresión culminante de la fe cristiana en el mundo occidental, es una demostración del poder de lo sensible para absorber las ideas más altamente espiritualizadas. La música, la pintura, la escultura, la arquitectura, el drama, el romance, fueron las madrinas de la religión, tanto como lo fueron la ciencia y el saber. Las artes apenas existían fuera de la iglesia, y los ritos y las ceremonias de la Iglesia eran artes representadas bajo unas condiciones que les daban la máxima posibilidad de atracción emocional e imaginativa. No sé qué podría dar al espectador y oyente de las artes una sumisión más profunda, que la convicción de que estaban dotadas con los medios necesarios para alcanzar la gloria y la beatitud eternas.

Las siguientes palabras de Pater merecen ser citadas a este respecto:

La cristiandad medieval encontró su camino, en parte por la belleza estética, cosa que fue profundamente sentida por los escritores de himnos latinos, *quienes para un sentimiento moral o espiritual tenían cientos de imágenes sensibles.* Una pasión cuyos principios están ocultos, provoca una tensión nerviosa en la que el mundo sensible viene a uno con reforzada brillantez y alivio, todo lo rojo transformado en sangre, toda el agua en lágrimas. De aquí esa sensualidad salvaje y convulsa en toda la poesía de la Edad Media, en la que las cosas de la naturaleza empezaron a jugar una parte extraña y delirante. La mente medieval tenía un hondo sentido de las cosas de la naturaleza, pero no era objetivo, no era un escape real al mundo sin nosotros.

En su ensayo autobiográfico, *El niño en la casa,* generaliza lo que está implícito en este pasaje. Dice: «En los últimos años encontró filosofías que lo ocuparon mucho, estimando las proporciones de los elementos sensibles e ideales en el conocimiento humano, las partes relativas que tienen en él; y en su esquema intelectual llegó a asignar muy poco al pensamiento abstracto, y mucho a sus vehículos y ocasiones sensibles». Estos últimos «se hicieron el concomitante necesario de toda percepción de las cosas, con la realidad suficiente para obtener todo el peso y reconocimiento en el dominio del pensamiento [...] Llegó a ser incapaz de preocuparse o de pensar en el alma, si no es como algo que está en un cuerpo verdadero o en un mundo, donde hay agua y árboles y donde hombres y mujeres miran de tal o cual manera y se estrechan las manos». La elevación de lo ideal por encima y más allá de lo sensible inmediato, no solamente lo ha hecho pálido y exangüe, sino que ha conspirado con la mente sensible para empobrecer y degradar todas las cosas de la experiencia directa.

En el título de este capítulo me permití tomar de Keats la palabra «etérea» para designar el significado y el valor que muchos filósofos y algunos críticos suponen que es inaccesible a los sentidos, a causa de su carácter espiritual, eterno y universal, ejemplificando así el dualismo común de naturaleza y espíritu. Permítanme volver a citar sus palabras. El artista puede ver «el sol, la luna, las estrellas y la tierra y sus contenidos como material para

formar cosas más grandes, es decir, cosas etéreas, más grandes de las que ha hecho el Creador mismo». Al hacer este uso de las palabras de Keats tengo también en la mente el hecho de que identificó la actitud del artista con la de la criatura viviente; y lo hizo no meramente de modo implícito en su poesía, sino que en la reflexión lo dijo explícitamente en palabras. Escribió en una carta a su hermano:

> La mayor parte de los hombres caminan de la misma forma instintiva, con la misma seguridad de visión de sus propósitos que el halcón. El halcón quiere una pareja, y también el hombre, mirad a ambos, la buscan y se la procuran de la misma manera. Ambos quieren un nido y ambos lo buscan de la misma manera; obtienen su alimento de la misma manera. El noble animal hombre para divertirse fuma su pipa; el halcón se balancea en las nubes: es la única diferencia en sus diversiones. Esto es lo que constituye la diversión de la vida para una mente especulativa. Salgo al campo y doy un vistazo a la comadreja o a la rata que corren apresuradas —¿para qué? La criatura tiene un propósito que brilla en sus ojos—. Camino entre los edificios de la ciudad y veo un hombre que se apresura— ¿para qué? La criatura tiene un propósito que brilla en sus ojos [...]
>
> Aunque yo prosigo el mismo curso instintivo como el más verdadero de los animales humanos, puedo pensar y, aun cuando soy joven, escribo de vez en cuando para obtener partículas de luz en medio de la gran oscuridad, sin saber el significado de ninguna aserción, de ninguna opinión. Sin embargo, ¿no puedo por ello librarme del pecado? ¿No existirán seres superiores que puedan divertirse con alguna actitud graciosa, aunque instintiva, que venga a mi mente, como yo me entretengo con la actitud alerta de la comadreja o la ansiedad del venado? Aunque sea odiosa una disputa callejera las energías que en ella se despliegan son bellas; el hombre más vulgar tiene gracia en su disputa. Vistos por un ser sobrenatural nuestros razonamientos pueden adquirir el mismo tono, y aunque erróneos, pueden ser bellos. *Precisamente en eso consiste la poesía.* Puede haber razonamientos, pero cuando adquieren una forma instintiva, como las formas y los movimientos del animal, son poesía, son bellos, tienen gracia.

En otra carta habla de Shakespeare como un hombre de enorme «capacidad negativa», que fue «capaz de tener incertidumbres, misterios, dudas, sin alcanzar algo según el hecho y la razón». Compara a Shakespeare en este sentido con su contemporáneo Coleridge, quien hubiese ignorado una intuición poética si ésta estuviera rodeada de oscuridad, porque no podía justificarla intelectualmente; no podía, en el lenguaje de Keats, quedar satisfecho con un «conocimiento a medias». Pienso que la misma idea está contenida en una carta a Bailey, cuando dice que él «nunca había sido capaz de percibir cómo se puede conocer algo verdadero con el razonamiento [...] Puede ser que ni el filósofo más grande haya llegado alguna vez a esta meta sin dejar a un lado numerosas objeciones»: pregunta, en efecto, si el razonador no debe también confiar en sus «intuiciones», que llegan a sus experiencias inmediatas sensibles y emocionales, aun en contra de las objeciones que la reflexión le presenta. Y sigue diciendo que «la mente imaginativa simple puede tener su recompensa en la insistencia con que su propia obra silenciosa viene siempre al espíritu con una bella brusquedad», una observación que contiene más psicología del pensamiento productivo que muchos tratados.

A pesar del carácter elíptico de las afirmaciones de Keats, surgen dos puntos. Uno de ellos es su convicción de que el «razonamiento» tiene un origen semejante al de los movimientos de una criatura salvaje que se dirige a su meta, y puede hacerse espontáneo, «instintivo», de modo que cuando se hace instintivo es sensual e inmediato, poético. La otra parte de su convicción es su creencia de que ningún «razonamiento» como razonamiento, es decir, con exclusión de la imaginación y los sentidos, puede alcanzar la verdad. Incluso «el filósofo más grande» ejercita una especie de preferencia animal para guiar el pensamiento a sus conclusiones. Selecciona y discrimina, a medida que se mueven sus sentimientos imaginativos. La «razón» en su cúspide no puede alcanzar una completa aprehensión y una seguridad contenida en ella misma. Tiene que bajarse en la imaginación, a la vivencia en el propio cuerpo de las ideas en un sentido cargado emocionalmente.

Se ha discutido mucho sobre lo que Keats quiere decir en sus famosos versos:

Beauty is truth, truth beauty—that is all
*Ye know on earth, and all ye peed to know.**

y sobre lo que quiere decir en su afirmación en prosa: «Lo que la imaginación capta como belleza debe ser la verdad». Buena parte de la discusión se ha sostenido desde la ignorancia de la tradición particular dentro de la que escribió Keats y que da al término «verdad» su significado. En esta tradición «verdad» nunca significa «corrección de las afirmaciones intelectuales sobre las cosas», o «verdad de acuerdo con el significado adquirido por influencia de la ciencia, sino que denota la sabiduría por la cual el hombre vive», especialmente «el saber del bien y el mal». Y en la mente de Keats esta palabra estaba particularmente conectada con la cuestión de justificar el bien y confiar en él, a pesar del mal y de la destrucción que abunda a nuestro alrededor. La filosofía es el intento de contestar a esta cuestión racionalmente. La creencia de Keats de que incluso los filósofos no pueden tratar de la cuestión sin depender de las intuiciones imaginativas, recibe una confirmación independiente y positiva con su identificación de la «belleza» con la «verdad» —la verdad particular que resuelve al hombre el apremiante problema de la destrucción y la muerte—, que pesaba constantemente sobre Keats en el reino mismo en que la vida lucha para asentar la supremacía. El hombre vive en un mundo de sospecha, de misterio, de incertidumbre. El «razonamiento» puede fallar al hombre —naturalmente ésta es una doctrina enseñada por aquellos que han sostenido la necesidad de una revelación divina—. Keats no aceptó este suplemento y sustituto de la razón. La intuición de la imaginación debe bastar. «Eso es todo lo que debes saber en la tierra, y todo lo que necesitas saber.» Las palabras claves son «en la tierra», es decir, un contexto en el cual «la cansina investigación según el hecho y la razón», confunde y deforma, en vez de arrojar luz. Fue en los momentos de más intensa percepción estética cuando Keats encontraba su mayor

* Los versos dicen: «La belleza es verdad, la verdad es belleza; eso es todo / lo que debes saber en la tierra, y todo lo que necesitas saber». (*N. del t.*)

placer y sus más hondas convicciones. Éste es el hecho registrado al final de su Oda. En definitiva, no hay sino dos filosofías: una de ellas acepta la vida y la experiencia con toda su incertidumbre, misterio, duda y conocimiento a medias, y revierte esa experiencia sobre sí misma para ahondar e intensificar sus propias cualidades, la transforma en imaginación y en arte. Ésta es la filosofía de Shakespeare y de Keats.

3. CÓMO SE TIENE UNA EXPERIENCIA

La experiencia ocurre continuamente porque la interacción de la criatura viviente y las condiciones que la rodean está implicada en el proceso mismo de la vida. En condiciones de resistencia y conflicto, determinados aspectos y elementos del yo y del mundo implicados en esta interacción recalifican la experiencia con emociones e ideas, de tal manera que surge la intención consciente. A menudo, sin embargo, sobreviene la experiencia. Las cosas son experimentadas, pero no de manera que articulen *una* experiencia. La distracción y la dispersión forman parte de nuestras vidas; lo que observamos y lo que pensamos, lo que deseamos y lo que tomamos, no siempre coinciden. Ponemos nuestras manos en el arado y empezamos nuestro trabajo y luego nos detenemos, no porque la experiencia haya llegado al fin para el que fue iniciada, sino a causa de interrupciones extrañas o a una letargia interna.

En contraste con tal experiencia, tenemos *una* experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento. Entonces y sólo entonces se distingue ésta de otras experiencias se integra, dentro de la corriente general de la experiencia. Una parte del trabajo se termina de un modo satisfactorio; un problema recibe su solución; un juego se ejecuta completamente; una situación, ya sea la de comer, jugar una partida de ajedrez, llevar una conversación, escribir un libro, o tomar parte en una campaña política, queda de tal modo rematada que su fin es una consumación, no un cese. Tal experiencia es un todo

y lleva con ella su propia cualidad individualizadora y de autosuficiencia. Es *una* experiencia.

Los filósofos, incluso los filósofos empíricos, han hablado ampliamente de la experiencia. Sin embargo, el habla idiomática se refiere a experiencias, cada una de las cuales es singular y tiene su propio comienzo y fin, pues la marcha y corriente de la vida no se interrumpe uniformemente. Se trata de historias, cada una con su propio argumento, su propio principio y su propio movimiento dirigido hacia su terminación, cada una con su propio y particular movimiento rítmico; cada una con sus propias cualidades irrepetibles que la impregnan. Aunque subir la escalera es un acto mecánico, se realiza por pasos individualizados, no por una progresión indiferenciada; y un plano inclinado se destaca de otras cosas por un límite brusco.

La experiencia en este sentido vital se define por aquellas situaciones y episodios que espontáneamente llamamos «experiencias reales»; aquellas cosas de las que decimos al recordarlas «ésa *fue* una experiencia». Puede haber sido algo de gran importancia, una disputa con alguien que fue alguna vez un íntimo amigo, una catástrofe finalmente advertida por una insignificancia. O puede haber sido algo relativamente ligero, y que quizá a causa de su misma ligereza ilustra mejor lo que es una experiencia. Una comida en un restaurante de París de la que uno dice «ésa *fue* una experiencia». Se conserva como un recuerdo perdurable de lo que debe ser la comida. O quizá, una tempestad por la que uno ha pasado al cruzar el Atlántico, tempestad que en su furia parecía —tal como fue experimentada— resumir en sí misma todo lo que una tempestad puede ser, completa, con su relieve, porque se distingue de lo que pasó antes y de lo que vino después.

En tales experiencias cada parte sucesiva fluye libremente sin junturas ni vacíos hacia las partes que las continúan. Al mismo tiempo, no se sacrifica la identidad propia de las partes. Un río se distingue de un estanque en que fluye, pero su flujo da una precisión e interés a sus porciones sucesivas más grande que la que existe en las porciones homogéneas de un estanque. En una experiencia el flujo va de algo a algo, puesto que una parte conduce a otra y

puesto que cada parte continúa con aquello que venía sucediendo, cada una de ellas gana distinción por sí misma. El todo que está en marcha se diversifica en fases sucesivas que hacen resaltar sus variados colores.

A causa de su continua confluencia no hay huecos, junturas mecánicas ni puntos muertos, cuando tenemos *una* experiencia. Hay pausas, lugares de descanso, que señalan y definen las cualidades del movimiento, resumen lo que se ha padecido y evitan su disipación y su evaporación vana. Su aceleración es continua y veloz, de manera que evita la separación de las partes. En una obra de arte, diferentes actos, episodios, sucesos, se mezclan y funden en una unidad y, sin embargo, no desaparecen ni pierden su propio carácter, justamente como en una conversación brillante hay un intercambio y fusión continuos y, sin embargo, cada interlocutor no solamente retiene su propio carácter, sino que lo manifiesta más claramente de lo que deseara.

Una experiencia tiene una unidad que le da su nombre, *esa* comida, *esa* tempestad, *esa* ruptura de la amistad. La existencia de esta unidad está constituida por una *cualidad determinada* que impregna la experiencia entera a pesar de la variación de sus partes constituyentes. Esta unidad no es ni emocional, ni práctica, ni intelectual, porque estos términos denominan distinciones que la reflexión puede hacer dentro de ella. Al discurrir *acerca* de una experiencia, debemos hacer uso de estos adjetivos de interpretación. Al recordar una experiencia *después* de que ha sucedido, podemos encontrar que una propiedad más que otra fue dominante, de manera que caracteriza la experiencia como un todo. Hay investigaciones absorbentes y especulaciones que un hombre de ciencia y filósofo recordarán como «experiencias» en un sentido riguroso. En la última forma serán intelectuales, pero en el momento en que ocurrieron eran emocionales, deliberadas, voluntarias. Sin embargo, la experiencia no era una suma de estos diferentes caracteres que estaban perdidos en ella como rasgos distintivos. Ningún pensador puede afanarse en sus ocupaciones, salvo si es atraído y recompensado por experiencias integrales que intrínsecamente valgan la pena. Sin ellas nunca hubiera sabido lo que es realmente

pensar, y sería completamente incapaz de distinguir el pensamiento real del espurio. El pensamiento marcha en series de ideas, pero las ideas forman una serie, solamente porque son mucho más de lo que la psicología analítica llama ideas. Son fases de una cualidad en desarrollo, que se distinguen emocional y prácticamente. Son sus variaciones móviles, no separadas e independientes, como las llamadas ideas e impresiones de Locke y Hume, sino matices sutiles de una tonalidad general en desarrollo.

Decimos de una experiencia de pensamiento que sacamos una conclusión o llegamos a ella. La formulación teórica del proceso se hace a menudo en tales términos que ocultan la semejanza de la «conclusión» con la fase en que se consuma toda experiencia integral en desarrollo. Estas formulaciones aparentemente se siguen de las proposiciones separadas que son las premisas y la proposición que es la conclusión, como aparecen en una página impresa. La impresión se deriva de que hay primero dos entidades independientes y ya hechas que se manipulan para dar nacimiento a una tercera. En efecto, en una experiencia de pensamiento las premisas surgen sólo cuando se hace manifiesta una conclusión. La experiencia como la de observar una tempestad, que alcanza su culminación y gradualmente decae, es un continuo movimiento de los asuntos principales. Como en el océano tempestuoso hay una serie de olas; son sugestiones que se levantan y luego se rompen de golpe, o son empujadas por la cooperación de una ola. Si se llega a una conclusión es que hay un movimiento de anticipación y acumulación que finalmente llega a completarse. Una «conclusión» no es una cosa separada e independiente, sino la consumación de un movimiento.

Por lo tanto, *una* experiencia de pensamiento tiene su propia cualidad estética. Difiere de aquellas experiencias que son reconocidas como estéticas, pero solamente en su materia. La materia de las bellas artes consiste en cualidades; la de la experiencia que lleva a una conclusión intelectual son signos o símbolos que no poseen una intrínseca cualidad propia, pero que sustituyen a cosas que pueden, en otra experiencia, ser experimentadas cualitativamente. Esta diferencia es enorme. Es una razón por la cual el

arte estrictamente intelectual nunca será popular como lo es la música. Sin embargo, la experiencia misma, tiene una cualidad emocional satisfactoria, porque posee una integración interna y un cumplimiento, alcanzado por un movimiento ordenado y organizado. La estructura artística puede ser inmediatamente sentida y en este sentido es estética. Lo que es aún más importante es que esta cualidad, no solamente es un motivo significativo para emprender una investigación intelectual y para hacerla honestamente, sino que ninguna actividad intelectual es un acontecimiento integral (*una* experiencia) a menos que esta cualidad venga a completarla. Sin ella el pensar no es concluyente. En suma, lo estético no se puede separar de modo tajante de la experiencia intelectual, ya que ésta debe llevar una marca estética para ser completa.

La misma proposición tiene también validez para el curso de una acción predominantemente práctica, es decir, aquella que consiste abiertamente en actividad. Es posible ser eficaz en la acción y, sin embargo, no tener una experiencia consciente. La actividad es demasiado automática para proporcionarnos un sentido de lo que es y adonde se dirige. Llega a un fin, pero no a un término o consumación en la conciencia. Los obstáculos se superan con obstinada habilidad, pero no alimentan la experiencia. Hay también quienes vacilan en la acción incierta e inconclusa, como las sombras en la literatura clásica. Entre los polos de una eficacia sin miras y una mecánica, existe el curso de una acción en que, a través de hechos sucesivos, corre un sentido de significación creciente, que se conserva y acumula hasta un término que se siente como la culminación del proceso. Los políticos y los generales de éxito que se convierten en hombres de estado como César y Napoleón tienen algo de actores. Esto en sí mismo no es arte, pero es, yo creo, un signo de que el interés no se sostiene exclusiva o principalmente por el resultado en sí mismo (como lo es el caso de la mera eficacia), sino como la desembocadura de un proceso. Hay ahí interés por completar una experiencia. La experiencia puede ser dañina para el mundo y su consumación indeseable, pero tiene cualidad estética.

La identificación griega de la buena conducta con la conducta que tiene proporción, gracia y armonía, el *kalon-agathon*, es un ejemplo obvio de la cualidad estética característica en la acción moral. Un gran defecto de lo que se toma por moralidad es su cualidad no estética. Dewey dice anestética, que suena deliberadamente a anestésica. En vez de ser acción plena toma la forma de fragmentarias concesiones a las demandas del deber. No obstante, los ejemplos podrían más bien oscurecer el hecho de que toda actividad práctica adquirirá cualidad estética, siempre que sea integrada y se mueva por su propia cuenta hacia su cumplimiento.

Puede darse un ejemplo general, si imaginamos una piedra que rueda por una colina para tener una experiencia. Su actividad es con seguridad suficientemente «práctica». La piedra arranca de alguna parte y se mueve, según las condiciones se lo permitan, hacia un lugar y estado donde pueda quedar inmóvil, es decir, hacia un fin. Agreguemos, con la imaginación, a estos hechos externos que la piedra mira hacia adelante con el deseo de un resultado final; que se interesa por las cosas que encuentra en su camino, las cuales son condiciones que aceleran o retardan su movimiento en relación a su término; que actúa y siente respecto a ellas según les atribuya la propiedad de impulsarla o detenerla y que, al llegar al final, relaciona éste con todo lo que sucedió antes, como la culminación de un movimiento continuo. Entonces la piedra tendría una experiencia dotada de cualidad estética.

Si pasamos de este caso imaginario a nuestra propia experiencia, encontraremos que está mucho más cerca de lo que le sucede a la piedra verdadera que a lo que satisface las condiciones fantásticas señaladas. Porque en gran parte de nuestra experiencia no nos ocupamos de la conexión de un incidente con lo que ha sucedido antes o con lo que ha de venir después. No hay ningún interés que controle la atenta selección o rechazo de lo que ha de organizarse en la experiencia en desarrollo. Las cosas suceden, pero ni las incluimos definitivamente ni las excluimos con decisión; nosotros nos abandonamos. Cedemos de acuerdo con la presión externa o nos evadimos y nos resignamos. Hay comienzos y paradas, pero no hay inicios ni conclusiones genuinas.

Una cosa reemplaza a otra, pero no la absorbe ni la lleva consigo. Hay experiencia, pero tan laxa e inconstante que no es *una* experiencia. Es innecesario decir que tales experiencias no son estéticas.

Entonces lo no estético se encuentra entre dos frentes límites. En un lado está la sucesión desatada que no comienza en ningún lugar particular y que termina —en el sentido de cesar— en cualquier sitio. En el otro polo está la detención, la constricción, que procede de partes que únicamente tienen una conexión mecánica. Son tantos los casos de estas dos clases de experiencia que inconscientemente se toman como normas de toda experiencia. Entonces, cuando aparece lo estético, contrasta tan bruscamente con el cuadro de la experiencia trazado, que es imposible combinar sus cualidades especiales con las formas del cuadro y se da a lo estético un lugar y un estatus fuera de él. La relación de la experiencia predominantemente intelectual y práctica que se ha hecho, intenta mostrar que tener una experiencia no implica tal contraste; al contrario, ninguna experiencia, de cualquier clase que sea, es una unidad, a menos que tenga cualidad estética.

Los enemigos de lo estético no son ni los prácticos ni los intelectuales. Es lo mediocre; el relajamiento de los fines; la sumisión a la convención en los procedimientos prácticos e intelectuales. Abstinencia rígida, sumisión obligada, tirantez de un lado y disipación, incoherencia e insistencia sin objeto del otro, son, en direcciones opuestas, desviaciones de la unidad de la experiencia. Quizá alguna de estas consideraciones indujo a Aristóteles a invocar el «justo medio» como la designación propia de lo que es distintivo tanto de la virtud como de lo estético. Formalmente estaba en lo correcto. «Medio» y «justo» no se explican, sin embargo, por sí mismos, ni están tomados en un sentido matemático, sino que son propiedades que pertenecen a una experiencia cuyo movimiento se desarrolla hacia su propia consumación.

He subrayado el hecho de que toda experiencia integral se mueve hacia un término, un fin, ya que cesa solamente cuando sus energías activas han hecho su propia labor. Esta clausura de un circuito de energía es lo opuesto a la suspensión, a la *stasis*. La madu-

ración y la fijación son opuestos polares. La lucha y el conflicto pueden ser gozados en sí mismos, aunque sean dolorosos, cuando son experimentados como medios para desarrollar una experiencia; son parte de ésta porque la impulsan, no simplemente porque están allí. Como se verá más tarde, hay en cada experiencia un elemento de padecimiento, de sufrimiento en sentido amplio, de otra manera no habría incorporación de lo precedente. Porque «incorporar» (*taking-in*) es una experiencia vital, es algo más que colocar algo en la cima de la conciencia, sobre lo previamente conocido. Incorporar implica una reconstrucción que puede ser dolorosa. Que la fase de padecimiento necesario sea en sí misma placentera o dolorosa, es una cuestión que depende de condiciones particulares. Esto es indiferente a la cualidad estética total, salvo que hay pocas experiencias intensamente estéticas que sean completamente placenteras. Ciertamente no se caracterizan como diversión, pues como pesan sobre nosotros, provocan un sufrimiento, que no por eso deja de ser una parte congruente con la percepción completa que gozamos.

He hablado de la cualidad estética que redondea una experiencia hasta completarla y darle unidad en términos emocionales. Esta referencia puede ocasionar dificultades, pues tendemos a pensar que las emociones son cosas tan simples y compactas como las palabras con que las nombramos. Alegría, tristeza, esperanza, temor, ira, curiosidad, son tratadas como si cada una, en sí misma, fuera una especie de entidad que entra ya hecha en la escena, que puede durar largo o corto tiempo, pero cuya duración, crecimiento y desarrollo no afecta a su naturaleza. De hecho, sin embargo, las emociones son cualidades cuando son significativas de una experiencia compleja que se mueve y cambia. Digo cuando son *significativas*, porque de otra manera no son sino estallidos y erupciones de un niño perturbado. Todas las emociones son calificativos de un drama y cambian al desarrollarse el drama. Se dice algunas veces que las personas se enamoran a primera vista, pero lo que les pasa no es algo que ocurre en ese instante. ¿Qué sería del amor si estuviera reducido a un momento en el que no hay espacio para cultivarlo y cuidarlo? La naturaleza íntima de la emoción se manifiesta en la experiencia de asistir a una representación en el teatro o en la de leer una novela. Se asiste al desarrollo de un argumento; y el argumento requiere un escenario, un espacio donde desarrollarse y un tiempo para desplegarse. La experiencia es emocional, pero no hay en ella cosas separadas llamadas emociones.

Las emociones están unidas a acontecimientos y objetos en su movimiento. No son, salvo en casos patológicos, privadas. Incluso una emoción «sin objeto» exige algo a lo que unirse más allá de sí misma y, por consiguiente, la falta de algo real pronto crea una desilusión. La emoción pertenece a una certeza del yo, pero pertenece al yo que se ocupa en el movimiento de los acontecimientos hacia un resultado deseado o no deseado. Saltamos instantáneamente cuando nos asustamos, o nos ruborizamos en el instante en que nos avergonzamos. Sin embargo, el temor y la vergüenza no son, en este caso, estados emocionales. Por sí mismos no son nada más que reflejos automáticos. Para hacerse emocionales deben convertirse en partes incluidas en una situación duradera que implica ocuparse en los objetos y sus resultados. El salto de temor se hace temor emocional cuando se encuentra o se piensa que existe un objeto amenazante al cual debemos enfrentarnos o escapar de él. El rubor se hace emoción de vergüenza cuando una persona relaciona, en su pensamiento, una acción que ha ejecutado con una reacción desfavorable de otra persona.

Los objetos físicos de confines lejanos de la tierra son físicamente transportados y físicamente dispuestos para actuar y reaccionar juntos en la construcción de un nuevo objeto. El milagro de la mente es que algo semejante sucede en la experiencia, sin traslado y reunión física. La emoción es la fuerza móvil y cimentadora; selecciona lo congruente y tiñe con su color lo seleccionado, dando unidad cualitativa a materiales exteriormente dispares y desemejantes. Proporciona, por lo tanto, unidad a las partes variadas de una experiencia. Cuando la unidad es de la especie que se acaba de describir, la experiencia tiene un carácter estético, aun cuando no sea, de modo predominante, una experiencia estética.

Dos hombres se encuentran; uno es el solicitante de un empleo, y el otro es el que decidirá si lo consigue o no. La entrevista puede ser mecánica y consistir en preguntas , cuyas respuestas resuelvan el asunto de manera casual. No hay en la experiencia de los dos hombres nada que no sea una repetición, ya sea la aceptación o la negativa, de algo que ha sucedido muchas veces. La situación está dispuesta como si fuese un ejercicio de contabilidad; no obstante, puede interponerse algo que quizá desarrolle una nueva experiencia. ¿Dónde podríamos buscar una explicación de tal experiencia? No en el libro de contabilidad, ni tampoco en un tratado de economía o sociología o de psicología personal, sino en el drama o en la novela. Su naturaleza e importancia sólo puede ser expresada por el arte, porque ahí hay una unidad de experiencia que sólo puede ser expresada como una experiencia. La *experiencia* es de un material fraguado con incertidumbres que se mueven hacia su propia consumación a través de series conectadas de variados incidentes. Las primeras emociones, por parte del solicitante, pueden ser, al principio, esperanza o desesperación, y altivez o desconcierto al final. No obstante, puesto que la entrevista continúa, aparecen emociones secundarias como variaciones de la emoción primaria. Es aún posible que cada actitud y gesto, cada frase, casi cada palabra, produzca más de una fluctuación en la intensidad de la emoción básica; esto es, un cambio de matiz y de tinte en su cualidad. El que tiene en su poder la decisión de dar o no el empleo al solicitante ve por medio de sus propias reacciones emocionales el carácter de éste; lo proyecta imaginativamente en el trabajo que deberá hacer, y juzga su aptitud por la manera en que los elementos de la escena se reúnen, chocan o se acomodan entre sí. O la presencia y conducta del solicitante se armonizan con sus propias actitudes y deseos, o entran en conflicto y son discordantes. Tales factores, con inherente cualidad estética, son las fuerzas que conducen los varios elementos de la entrevista a un resultado decisivo. Entran en la composición de toda situación en que haya incertidumbre y suspensión, cualquiera que sea su naturaleza dominante.

Hay, por consiguiente, modelos comunes en experiencias variadas, sin que importen las diferencias entre los detalles de su objeto. Son condiciones que deben cumplirse, y sin las cuales una experiencia no puede llegar a darse. El boceto del modelo común lo define el hecho de que cada experiencia es el resultado de una interacción entre la criatura viviente y algún aspecto del mundo en que vive. Un hombre hace algo, levanta, digamos, una piedra; en consecuencia, padece, sufre algo: peso, dureza, textura de la superficie de la cosa levantada. Las propiedades así padecidas determinan un acto ulterior. La piedra o es muy pesada, o muy angular o no es suficientemente sólida; o bien las propiedades padecidas muestran que es adecuada para el uso al que se destina. El proceso continúa hasta que surge una mutua adaptación del yo y el objeto, y esta experiencia particular llega a una conclusión. Lo que es cierto en este ejemplo simple vale, en cuanto a la forma, para toda experiencia. La criatura que opera puede ser un pensador en su estudio y el ambiente con el cual está en interacción puede consistir en ideas en vez de piedras. Sin embargo, la interacción de los dos constituye la experiencia total obtenida, y la terminación que la completa es la constitución de una armonía sentida.

Una experiencia tiene modelo y estructura, porque no es solamente un hacer y un padecer que se alterna, sino que consiste en éstos y sus relaciones. Poner una mano en el fuego, que la consume, no es necesariamente tener una experiencia. La acción y su consecuencia deben estar juntas en la percepción. Esta relación es la que da significado; captarla es el objetivo de toda inteligencia. El objetivo y el contenido de las relaciones miden el contenido significativo de la experiencia. La experiencia de un niño puede ser intensa, pero como carece del fondo de una experiencia pasada, las relaciones entre padecer y hacer son débilmente captadas, y la experiencia no tiene gran profundidad o aliento. Nadie llega jamás a una madurez tal que perciba todas las conexiones implicadas. Escribió una vez Mr. Hinton una novela llamada *El que no aprende (The Unlearner)*. Retrataba toda la interminable duración de la vida después de la muerte como una

repetición de la vida, de los mismos incidentes que habían ocurrido en una corta existencia en la tierra, descubriendo continuamente las relaciones implicadas entre estos incidentes.

La experiencia está limitada por todas las causas que interfieren con la percepción de las relaciones entre padecer y hacer. Puede haber interferencia a causa del exceso, ya sea del lado del hacer, ya sea del lado de la receptividad, del padecer. El desequilibrio de algún lado mancha la percepción de las relaciones y deja la experiencia incompleta, deformada con poco o falso significado. El celo de hacer, el anhelo de acción, deja a muchas personas, especialmente en este ambiente humano apresurado e impaciente en el que vivimos, con la experiencia superficial de una increíble pequeñez. Ninguna experiencia tiene la oportunidad de completarse porque con demasiada rapidez se presenta alguna otra cosa que lo impide. Lo que se llama experiencia es una cosa tan dispersa y mezclada que apenas merece este nombre. La resistencia se trata como una obstrucción que debe evitarse, no como una invitación a la reflexión. El individuo trata de buscar, inconscientemente más que por reflexión deliberada, situaciones en las cuales pueda hacer el mayor número de cosas en el menor tiempo.

El exceso de receptividad corta la maduración de la experiencia y lo que se aprecia entonces es el mero padecer de esto o de aquello, sin importar la percepción de algún significado. La acumulación de la mayor cantidad posible de impresiones se considera que es la «vida», aun cuando ninguna de ellas sea más que un aleteo o un sorbo. El sentimental y el que sueña despierto pueden ver pasar por su conciencia más fantasías e impresiones que las que tiene el hombre animado por el ansia de la acción. No obstante, su experiencia está igualmente deformada, porque nada arraiga en la mente cuando no hay equilibrio entre el hacer y el recibir. Se necesita alguna acción decisiva a fin de establecer contacto con las realidades del mundo y a fin de que las impresiones se relacionen con los hechos de manera que podamos comprobar y organizar su valor.

Como la percepción de la relación entre lo que se hace y lo que se padece constituye el trabajo de la inteligencia, y como el artista controla el proceso de su obra, captando la conexión entre lo que ya ha hecho y lo que debe hacer después, es absurda la idea de que el artista no piensa de modo tan intenso y penetrante como el investigador científico. Un pintor debe padecer conscientemente el efecto de cada toque de pincel, o no será consciente de lo que está haciendo y del estado en el que se encuentra su trabajo. Además, debe ver cada conexión particular del hacer y el padecer en relación con el todo que desea producir. Aprehender tales relaciones es pensar, y uno de los modos más exactos de pensamiento. La diferencia que hay entre la pintura de diversos pintores se debe mucho más a las diferencias de capacidad para conducir su pensamiento que a las diferencias de sensibilidad al color o a las de destreza en la ejecución. Con respecto a las cualidades básicas de las pinturas, su diferencia depende más de la aptitud de la inteligencia para fijarse en la percepción de relaciones, que de ninguna otra cosa, aunque naturalmente la inteligencia no puede separarse de la sensibilidad directa y está conectada, aunque de un modo externo, con la habilidad.

Cualquier idea que ignore el papel necesario de la inteligencia en la producción de obras de arte está basada en la identificación del pensamiento con el uso de una clase especial de material, signos verbales y palabras. Pensar efectivamente en términos de relaciones de cualidades, es una demanda tan rigurosa para el pensamiento, como lo es pensar en términos de símbolos verbales y matemáticos. De hecho, puesto que las palabras se manipulan fácilmente de modo mecánico, la producción de una obra de arte genuina reclama probablemente más inteligencia que la que se denomina pensamiento entre aquellos que se jactan de ser «intelectuales».

He tratado de mostrar, en estos capítulos, que lo estético no es una intrusión ajena a la experiencia, ya sea por medio de un lujo vano o una idealidad trascendente, sino que es el desarrollo intenso y clarificado de los rasgos que pertenecen a toda experiencia completa y normal. Considero que este hecho es la única

base segura para construir la teoría estética. Quedan por sugerir algunas de las implicaciones de este hecho fundamental.

No tenemos palabra en la lengua inglesa que, sin ambigüedad, incluya lo significado por las dos palabras «artístico» y «estético». Puesto que «artístico» se refiere primariamente al acto de producción, y «estético» al de la percepción y goce, es lamentable la ausencia de un término que designe ambos procesos conjuntamente. Algunas veces se separan los dos para considerar al arte como algo superpuesto a la materia estética, o bien, por otro lado, para suponer que, ya que el arte es un proceso de creación, la percepción y el goce no tienen nada en común con el acto creador. En todo caso, hay una cierta tosquedad verbal cuando nos vemos obligados a usar el término «estético» unas veces para cubrir todo el campo, y otras, para limitarlo al aspecto de recepción perceptiva de toda la operación. Me refiero a estos hechos evidentes como preliminar a un intento de mostrar que concebir la experiencia consciente como una relación percibida entre el hacer y el padecer, nos capacita para entender la conexión que el arte como producción y percepción, y la apreciación como goce, sostienen recíprocamente.

El arte denota un proceso de hacer o elaborar. Esto es cierto tanto para las bellas artes como para el arte tecnológico. El arte comprende modelar el barro, esculpir el mármol, colar el bronce, aplicar pigmentos, construir edificios, cantar canciones, tocar instrumentos, representar papeles en el escenario, realizar movimientos rítmicos en la danza. Cada arte hace algo con algún material físico, el cuerpo o algo fuera del cuerpo, con o sin el uso de herramientas, y con la mira de producir algo visible, audible o tangible. Tan marcada es la fase activa del arte que los diccionarios lo definen usualmente en términos de acción diestra, de habilidad en la ejecución. El *Diccionario Oxford* lo ilustra con una cita de John Stuart Mill: «el arte es un esfuerzo hacia la perfección en la ejecución», mientras que Matthew Arnold lo llama «destreza pura y sin defecto».

La palabra «estético» se refiere, como ya lo hemos notado antes, a la experiencia, en cuanto a que es estimativa, perceptora y gozosa. Denota el punto de vista del consumidor más que el del

productor. Es el gusto (*taste*), y como el cocinar, la acción hábil está del lado del cocinero que prepara, mientras que el gusto está del lado del consumidor; como en la jardinería, hay una distinción entre el jardinero que planta y cultiva y el amo que goza el producto acabado.

Estos ejemplos, así como la relación que existe al tener una experiencia, justo dice lo contrario entre hacer y padecer, indican que la distinción entre lo estético y lo artístico no puede ser llevada tan lejos, hasta convertirse en una separación. La perfección en la ejecución no puede ser medida o definida en términos de ejecución; implica a aquellos que perciben y gozan el producto ejecutado. La cocinera prepara el alimento para el consumidor, y la medida del valor de lo preparado se encuentra en su consumo. La mera perfección en la ejecución, juzgada aisladamente en sus propios términos, probablemente puede ser alcanzada mejor por una máquina que por el arte humano. Esta perfección por sí misma es técnica, y hay grandes artistas que no son de primer rango como técnicos, como Cézanne, así como hay grandes pianistas que no son grandes estéticamente, o pintores que no son grandes pintores, como Sargent.

La artesanía, para ser artística, en su sentido final, debe ser «amorosa»; debe interesarse profundamente por el asunto sobre el cual se ejercita la habilidad. Me viene a la mente un escultor cuyos bustos son maravillosamente exactos. Sería difícil decir, en presencia de la fotografía de uno de ellos y una fotografía del original, cuál es la persona misma. En virtuosidad son notables, pero uno duda de si el escultor tuvo una experiencia propia y estaba interesado en que participaran de ella los que miran sus productos. Para ser verdaderamente artística, una obra debe ser estética, es decir, hecha para ser gozada en la percepción receptiva. La observación constante es, naturalmente, necesaria para el artista, mientras está produciendo, pero si su percepción no es también de naturaleza estética, se trata de un reconocimiento incoloro y frío de lo que ha hecho, que usa como estímulo para el siguiente paso en un proceso esencialmente mecánico.

En suma, el arte en su forma, une la misma relación entre ha-

cer y padecer, entre la energía que va y la que viene, que la que hace que una experiencia sea una experiencia. La eliminación de todo lo que no contribuye a la organización mutua de los factores de la acción y la recepción, y la selección de los aspectos y rasgos que contribuyen a la interpenetración, hacen que el producto sea una obra de arte. El hombre esculpe, graba, canta, baila, gesticula, modela, dibuja y pinta. El hacer o elaborar es artístico cuando el resultado percibido es de tal naturaleza que sus cualidades tal y como son *como percibidas* han controlado la producción. El acto de producir dirigido por el intento de producir algo que se goza en la experiencia inmediata de la percepción, posee cualidades que no tiene la actividad espontánea y sin control. El artista, mientras trabaja, encarna en sí mismo la actitud del que percibe.

Supongamos, a modo de ejemplo, que un objeto bellamente hecho, cuya textura y proporciones son muy gratas a la percepción, se supone que es el producto de algún pueblo primitivo. Más tarde se descubren pruebas de que es un producto natural accidental. Como cosa externa, es ahora precisamente lo mismo que era antes. Sin embargo, inmediatamente deja de ser una obra de arte y se convierte en una «curiosidad» natural. Ahora pertenece a un museo de historia natural y no a un museo de arte. Y lo extraordinario es que la diferencia no es solamente obra de la clasificación intelectual, sino que se produce en la percepción apreciativa y de un modo directo. Se ve entonces que la experiencia estética —en su sentido limitado— está conectada de modo inherente a la experiencia de hacer.

La satisfacción sensible del ojo y del oído, cuando es estética, no lo es por sí misma, sino que está ligada a la actividad de la cual es su consecuencia. Incluso los placeres del paladar son diferentes en cualidad para un epicúreo y para el que simplemente le «gusta» el alimento cuando se lo come. La diferencia no es de mera intensidad. El epicúreo es consciente de mucho más que del gusto del alimento. Entran en su gusto, como experimentadas directamente, cualidades que dependen de la referencia a su origen, y a su manera de producción, en conexión con los criterios de excelencia. La producción debe absorber, en sí misma, cualidades del producto,

tal como es percibido y debe ser regulado por ellas. De esta manera, por otro lado, ver, oír y gustar se hacen estéticos cuando la relación a una distinta manera de actividad califica lo percibido.

Hay un elemento de pasión en toda percepción estética. Sin embargo, cuando estamos abrumados por la pasión, como en la extrema ira, el temor, los celos, la experiencia definitivamente no es estética. No se siente la relación con las cualidades de la actividad que ha generado la pasión. Por consiguiente, el material de la experiencia carece de los elementos de equilibrio y proporción, los cuales sólo pueden estar presentes cuando, al igual que en la conducta que tiene gracia o dignidad, el acto es controlado por un sentido exquisito de las relaciones que el acto sostiene: su conveniencia a la ocasión y a la situación.

El proceso del arte en la producción se relaciona orgánicamente con lo estético en la percepción, así como Dios en la creación revisó su obra y la encontró buena. Hasta que el artista no se siente satisfecho en la percepción de lo que ha realizado, continúa modelando y remodelando. La elaboración llega a su fin cuando su resultado se experimenta como bueno, y esa experiencia no proviene de un simple juicio intelectual y externo, sino de la percepción directa. Un artista, en comparación con sus prójimos, es una persona no solamente dotada de poder para la ejecución, sino además de una sensibilidad inusitada para las cualidades de las cosas. Esta sensibilidad también dirige sus actividades y trabajos.

Cuando manipulamos, tocamos y sentimos; cuando miramos, vemos; cuando escuchamos, oímos. La mano se mueve con un punzón de grabado o con un pincel; el ojo espera e informa del resultado de lo hecho. A causa de esta íntima conexión, los siguientes actos son acumulativos y no caprichosos ni rutinarios. En una efectiva experiencia artístico-estética, la relación es tan próxima que controla simultáneamente el acto y la percepción. Tal intimidad vital de conexión no puede tenerse, si solamente están comprometidos la mano y el ojo. Cuando ambos no actúan como órganos de todo el ser, no hay sino una secuencia mecánica del sentido y del movimiento, como al caminar automáticamente. Cuando la experiencia es estética, la mano y el ojo sólo

son instrumentos a través de los cuales opera toda la criatura viviente, totalmente activa y en movimiento. En consecuencia la expresión es emocional y está guiada por un propósito.

A causa de la relación entre lo hecho y lo padecido, hay en la percepción un sentido inmediato de las cosas como perteneciendo unas a las otras o como discordando, como reforzándose o interfiriéndose. Las consecuencias del acto de hacer, trasmitidas a la sensibilidad, muestran si lo que se hace promueve la ejecución de la idea, o supone una desviación y una ruptura. En la medida en la que el desarrollo de una experiencia se *controla* por medio de la referencia a estas relaciones de orden y satisfacción, inmediatamente sentidas, esta experiencia adquiere una naturaleza predominantemente estética. La pulsión por la acción se convierte en la pulsión por la clase de acción que da por resultado un objeto que satisface en la percepción directa. El alfarero modela el barro para hacer un bol que contenga cereal, pero lo hace de una manera tan regulada por la serie de percepciones que aúna los actos seriales de elaboración, que el bol queda marcado con una gracia y un encanto duraderos. La situación general es la misma al pintar un cuadro o modelar un busto. Además, en cada estadio hay una anticipación de lo que va a venir, y esta anticipación es un nexo que conecta el acto siguiente con su resultado para los sentidos. Lo hecho o lo padecido son entonces recíproca, acumulativa y continuamente instrumentos uno del otro.

El acto puede ser enérgico y el padecimiento, agudo e intenso. No obstante, a menos que estén relacionados entre sí para formar un todo en la percepción, el resultado no es plenamente estético. La acción, por ejemplo, puede ser un despliegue de virtuosidad técnica, y el padecimiento un chorro de sentimiento o de ensueño. Si el artista no perfecciona una nueva visión en el proceso de elaboración, actúa mecánicamente y repite algún viejo modelo impreso en su mente. La obra creadora de arte se caracteriza por un grado increíble de observación y del tipo de inteligencia, que se ejerce en la percepción de relaciones cualitativas. Las relaciones deben ser notadas, no solamente una respecto a otra, de dos en dos, sino en conexión con el todo en construcción; actúan tanto en la imaginación como en la observación. Pueden surgir elementos irrelevantes que son distracciones tentadoras; las digresiones se sugieren ellas mismas camufladas de enriquecimientos. Hay ocasiones en las que la captación de la idea dominante se debilita y entonces el artista se mueve inconscientemente, hasta que su pensamiento se hace fuerte otra vez. El trabajo real de un artista consiste en construir una experiencia coherente en la percepción, mientras se mueve cambiando constantemente en su desarrollo.

Cuando un autor escribe en el papel ideas ya claramente concebidas y ordenadas de modo congruente, el trabajo real estaba hecho previamente. O bien puede depender de una mayor perceptibilidad, inducida por la actividad y su transmisión a los sentidos para dirigir la terminación de su obra. El mero acto de transcripción es estéticamente irrelevante, excepto si entra íntegramente en la formación de una experiencia que se mueve hacia su conclusión. Incluso la composición concebida en la cabeza, y por consiguiente físicamente privada, es pública en su contenido significativo, ya que es concebida con referencia a su ejecución en un producto perceptible y que, por lo tanto, pertenece al mundo común. De otra manera sería una aberración o un ensueño pasajero. La necesidad de expresar por medio de la pintura las cualidades percibidas de un paisaje se prolonga en la demanda de lápices y pinceles. Sin encarnación externa una experiencia queda incompleta; fisiológica y funcionalmente los órganos de los sentidos son órganos motores que están conectados no sólo anatómicamente, sino por medio de una distribución de energías en el cuerpo humano, con otros órganos motores. No es un accidente lingüístico que «construcción» y «obra» designen a la vez un proceso y su producto acabado. Sin la significación del verbo, la del nombre queda en blanco.

El escritor, el compositor de música, el escultor o pintor, pueden rehacer durante el proceso de la producción lo que han hecho previamente. Cuando no es satisfactorio para la fase perceptiva de la experiencia, ya pueden empezar de nuevo. Esta repetición no puede ser realizada en el caso de la arquitectura, lo que quizá es la

razón de que haya tantos edificios feos. Los arquitectos están obligados a completar su idea, antes de que la traduzcan en un objeto acabado de percepción. La incapacidad para construir simultáneamente la idea y su encarnación objetiva impone una desventaja. Sin embargo, ellos también están obligados a pensar sus ideas, en el medio que concreta el objeto de la percepción definitiva, a menos que trabajen mecánicamente y como prácticos. Probablemente la calidad estética de las catedrales medievales se debe, en cierta medida, al hecho de que sus construcciones no fueron muy controladas por planes y especificaciones hechas de antemano, como ahora sucede, sino que se desarrollaban a medida que el edificio crecía. No obstante, incluso un producto semejante a Minerva, si es artístico, presupone un período de gestación en el que los actos y las percepciones proyectadas en la imaginación entran en interacción y se modifican mutuamente. Toda obra de arte sigue el plan y el modelo de una experiencia completa, haciéndola sentir más intensa y concentradamente.

No es tan fácil en el caso del espectador, entender la unión íntima entre el hacer y el padecer, como en el caso del productor. Solemos suponer que el espectador asimila tan sólo lo que está concluido, y no advertimos que este asimilar implica actividades comparables a las del creador. Sin embargo, receptividad no es pasividad. Es también un proceso que consiste en una serie de actos de respuesta que se acumulan, hasta llegar a la satisfacción objetiva. De otra manera no es percepción, sino reconocimiento, y la diferencia entre las dos es inmensa. El reconocimiento es una percepción detenida antes de que tenga oportunidad para desarrollarse libremente. En el reconocimiento hay el comienzo de un acto de percepción, pero a este comienzo no se le permite servir al desarrollo pleno de la percepción de la cosa reconocida. Se detiene en el punto en el que va a servir a algún *otro* propósito, como reconocemos a un hombre en la calle a fin de saludarlo o evitarlo, no para verlo con el fin de ver lo que es.

En el reconocimiento recaemos, como en un estereotipo, sobre un esquema previamente formado. Algún detalle o arreglo de detalles sirve como clave para una simple identificación. Basta

para el reconocimiento aplicar al objeto presente este esquema como si fuera un patrón. Algunas veces, frente a un ser humano, nos impresionan algunos rasgos, quizá solamente físicos, que antes no habíamos notado. Nos damos cuenta de que antes nunca habíamos conocido a la persona; ni la habíamos visto en sentido riguroso. En este momento es cuando empezamos a estudiar y a «asimilar». La percepción reemplaza al reconocimiento. Es un hecho de actividad reconstructiva, y la conciencia se hace fresca y viva. *Este* acto de ver implica la cooperación de los elementos motores, aun cuando permanezcan implícitos y no se hagan patentes, así como la cooperación de todas las ideas unidas que pueden servir para completar el nuevo cuadro que se está formando. El reconocimiento es demasiado fácil como para que despierte una conciencia vívida. No hay suficiente resistencia entre lo nuevo y lo viejo para obtener la conciencia de la experiencia que se tiene. Hasta un perro que ladra y mueve la cola alegremente al ver regresar a su amo está más plenamente vivo al recibir a su amigo que un ser humano que se contenta con el mero reconocimiento.

El mero reconocimiento queda satisfecho cuando se adjudica una etiqueta apropiada al objeto; «apropiada» significa que sirve a un propósito ajeno respecto del acto del reconocimiento, como el vendedor identifica la mercancía con una muestra. No implica un estímulo del organismo, ni una conmoción interior. Sin embargo, un acto de percepción procede por ondas que se extienden como una serie a través de todo el organismo. Por consiguiente, no hay en la percepción el hecho aislado de ver y oír al que se pueda añadir la emoción. El objeto o escena percibidos están emocionalmente impregnados. Cuando una emoción despertada no impregna la materia percibida o pensada, o es preliminar o es patológica.

La fase estética o pasiva de la experiencia es receptiva, e implica sumisión. Sin embargo, la adecuada condescendencia del yo es solamente posible por una actividad controlada que bien puede ser intensa. Con frecuencia, en el comercio con nuestro entorno nos evadimos; a veces por temor a gastar indebidamente nuestro caudal de energía; a veces por estar preocupados en

otros asuntos, como en el caso del reconocimiento. La percepción es un acto que da salida a la energía a fin de recibir, no una retención de energía. Para empaparnos de un asunto primero tenemos que sumergirnos en él. Cuando somos pasivos frente a una escena, nos abruma, y por falta de actividad de respuesta no percibimos lo que nos empuja con fuerza. Debemos reunir energía y lanzarla como una respuesta a fin de *asimilar*.

Todos sabemos que se requiere un aprendizaje para ver por el microscopio o por el telescopio, o para ver un paisaje como lo ve un geólogo. La idea de que la percepción estética es una cuestión de momentos poco frecuentes, es una razón del atraso de las artes en nuestro mundo. El órgano visual puede permanecer intacto, el objeto puede estar ahí físicamente: la catedral de Notre Dame, o el retrato de Hendrik Stoeffel de Rembrandt. Este último puede ser «visto» de un modo superficial: puede ser observado, posiblemente reconocido, e incluso darle su nombre correcto. Con todo, por falta de una continua interacción entre el organismo total y los objetos, éstos no se perciben ciertamente de modo estético. Por ejemplo, una multitud de visitantes, llevados a través de una galería de arte por un guía, con la atención solicitada de un lado a otro, no perciben, sino que sólo por accidente se interesan en mirar un cuadro si es sentido con intensidad.

Para percibir, un contemplador debe *crear* su propia experiencia. Y esta creación debe incluir relaciones comparables a las que sintió el creador. No son las mismas en sentido literal. No obstante, en el contemplador, como en el artista, debe producirse un ordenamiento de los elementos del todo que es, en su forma aunque no en los detalles, el mismo proceso de organización del creador de la obra experimentada conscientemente. Sin un acto de recreación, el objeto no es percibido como obra de arte. El artista selecciona, simplifica, aclara, abrevia y condensa de acuerdo con su interés; y el contemplador debe pasar por estas operaciones, de acuerdo con su punto de vista y su interés. En ambos tiene lugar un acto de abstracción que es la extracción de lo significativo; en ambos hay comprensión en su significado literal, es decir, una reunión de los detalles y particularidades físicamente dispersas en un todo experimentado. Por parte del perceptor hay un trabajo que hacer como lo hay por parte del artista. El que por pereza, vanidad o convención rígida no haga este trabajo no verá ni oirá. Su «apreciación» será una mezcla de jirones del saber, conforme a las normas de la admiración convencional, y una confusa, aun cuando pudiera ser genuina, excitación emocional.

Las consideraciones presentadas implican, tanto la semejanza como la diferencia entre *una* experiencia en sentido estricto, y una experiencia estética, a causa de un énfasis específico. La primera tiene cierta cualidad estética; de otra manera su material no se completaría en una experiencia sencilla y coherente. No es posible dividir en una experiencia vital, lo práctico, lo emocional e intelectual y enfrentar las propiedades de uno con las características de otros. La fase emocional liga a las partes en un todo; «intelectual» simplemente denomina el hecho de que la experiencia tiene un significado; «práctico» indica que el organismo está en interacción con los acontecimientos y objetos que lo rodean. La investigación filosófica o científica más elaborada, y la empresa industrial o política más ambiciosa tienen cualidad estética cuando sus diferentes ingredientes constituyen una experiencia integral. En ésta sus partes variadas se ligan unas con las otras, y no se suceden meramente una a la otra. Las partes a través de su unión experimentada se mueven hacia una consumación y no simplemente a su cese en el tiempo. Esta consumación, además, no espera en la conciencia a que toda la empresa quede terminada, sino que se anticipa a cada momento y se saborea de modo recurrente, con especial intensidad.

Sin embargo, estas experiencias son predominantemente intelectuales o prácticas, más que *distintivamente* estéticas, a causa del interés y el propósito que las inician y las controlan. En una experiencia intelectual, la conclusión tiene valor propio. Puede ser extraída como fórmula o como «verdad» y puede ser usada en su totalidad independiente, como factor y guía en otras investigaciones. En una obra de arte no hay tal sedimento autosuficiente.

El fin, el término, es significativo no por sí mismo, sino como integración de las partes. No tiene otra existencia. Un drama o una novela no son la frase final, aun cuando los personajes luego estén dispuestos a vivir felizmente. En una experiencia distintamente estética, determinadas características, que son subordinadas en otras experiencias, son aquí dominantes; las que se subordinan sirven de control, es decir, son las características en virtud de las cuales la experiencia es una experiencia integrada y completa por cuenta propia.

En toda experiencia integral hay una forma porque hay una organización dinámica. Llamo dinámica a la organización porque emplea tiempo para completarse, porque es un crecimiento. Hay un principio, un desarrollo, un cumplimiento. El material es ingerido y digerido por medio de la interacción con esa organización vital de los resultados de una experiencia anterior, que constituye la mente del que la elabora. La incubación prosigue hasta que lo concebido es creado y se hace perceptible como parte del mundo común. Una experiencia estética puede acumularse en un momento, solamente cuando el clímax del largo y duradero proceso anterior llega con un movimiento tan demarcable que lo absorbe todo, haciendo olvidar el resto. Lo que distingue a una experiencia como estética es la conversión de la resistencia y la tensión, de las excitaciones que tientan a la distracción, en un movimiento hacia un final satisfactorio e inclusivo.

Experimentar, como respirar, consiste en un ritmo que alterna interiorizaciones y exteriorizaciones. Su sucesión forma un ritmo debido a la existencia de intervalos o períodos en los cuales una fase cesa mientras la otra está latente y se prepara. William James compara con acierto el curso de una experiencia consciente con los vuelos y aterrizajes alternados de un pájaro. Los vuelos y aterrizajes están íntimamente conectados uno con otro; no son descansos sin relación sucedidos por un número de altos igualmente sin relación, sino que cada descanso en la experiencia es un padecimiento que absorbe y asimila consecuencias de un acto anterior, y a menos que el acto sea en extremo caprichoso o rutinario, cada uno lleva el significado que se ha extraído y conservado. Es como el avance de un ejército en el cual todas las ganancias hechas son periódicamente consolidadas, siempre en vista de lo que se hará después. Si nos movemos muy rápidamente, nos alejamos de la base de aprovisionamientos —de los significados obtenidos— y la experiencia es atropellada, pobre y confusa; si perdemos tiempo después de extraer un valor neto, la experiencia perecerá de inanición.

La *forma* del todo está, por consiguiente, presente en cada miembro. Satisfacer, consumar son funciones continuas, no meros finales localizados solamente en un lugar. Un grabador, un pintor o un escritor, están en trance de concluir en cada estadio de su trabajo. Deben retener y sumar lo hecho antes en un todo en cada punto y con referencia al todo por venir. De otra manera no hay consistencia ni seguridad en sus actos sucesivos. La serie de hechos en el ritmo de la experiencia dan variedad y movimiento; salvan la obra de la monotonía y la repetición estéril. Las experiencias son los elementos correspondientes en el ritmo y proporcionan unidad; salvan la obra de ser una mera sucesión de excitaciones sin objetivo. Un objeto es peculiar y predominantemente estético, y ofrece el goce característico de la percepción estética, cuando los factores que determinan lo que puede llamarse *una* experiencia se elevan muy por encima del umbral de la percepción y se hacen manifiestos por sí mismos.

4. EL ACTO DE EXPRESIÓN

Cada experiencia, de poca o mucha importancia, empieza con una impulsión, o más bien *como* una impulsión. Digo «impulsión» en vez de «impulso». El impulso está especializado y es particular; aun cuando sea instintivo, es parte simplemente de un mecanismo incluido en una más completa adaptación con el ambiente. La palabra impulsión designa un movimiento hacia fuera y hacia delante de todo el organismo, del cual los impulsos especiales son auxiliares. Es el anhelo de la criatura viviente por la alimentación, como distinto de las reacciones de la lengua y los labios que están incluidas en la deglución; es la conversión del cuerpo como un todo hacia la luz, así como el heliotropismo de las plantas es distinto del acto de seguir una luz particular con los ojos.

Como la impulsión es el movimiento del organismo en su totalidad, representa el estadio inicial de toda experiencia completa. Observando a los niños se descubren muchas reacciones especializadas, que no son, sin embargo, principio de experiencias completas. Éstas empiezan a darse sólo en cuanto están tejidas en la actividad que pone en juego a todo el yo. Pasar por alto estas actividades generalizadas para prestar atención solamente a las diferenciaciones, a las divisiones de la labor que las hacen más eficientes, constituye la fuente y la causa de todos los errores consiguientes en la interpretación de la experiencia.

Las impulsiones son los principios de la experiencia completa porque proceden de la necesidad, del hambre y de la demanda, que pertenece al organismo como un todo, y que sólo puede

ser aprovisionada estableciendo relaciones precisas (relaciones activas, interacciones) con el ambiente. La epidermis sólo indica de la manera más superficial dónde termina un organismo y dónde empieza el ambiente. Hay cosas dentro del cuerpo que son extrañas a él, y hay cosas fuera de él que le pertenecen *de jure,* si no *de facto,* y de las que debe tomar posesión si la vida ha de continuar. En la más baja escala, el aire y los alimentos son tales cosas; en una escala superior, las herramientas, ya sea la pluma del escritor o el yunque del herrero, los utensilios y los enseres, la propiedad, los amigos e instituciones, todos los soportes y sostenes sin los cuales no puede haber vida civilizada. La necesidad manifiesta en las impulsiones urgentes que demandan compleción por medio de lo que puede proporcionar el ambiente —y solamente éste— es un reconocimiento dinámico de esta dependencia del yo, en su totalidad, respecto a sus circunstancias.

El destino de la criatura viviente, sin embargo, es el de no poder dar por seguro lo que le pertenece sin aventurarse en un mundo que no posee como un todo, y en el cual no tiene derechos innatos. Siempre que un impulso orgánico excede el límite del cuerpo, se encuentra en un mundo extraño y, en cierta medida, entrega la suerte del yo a la circunstancia externa. No puede atrapar sólo lo que quiere, y automáticamente no tomar en cuenta lo indiferente y adverso. En la medida en que el organismo continúa desarrollándose recibe ayuda, como el viento favorable ayuda al velocista. Con todo, la impulsión también encuentra muchas cosas, en el límite de su curso, que la desvían y se oponen a ella. En el proceso de convertir estos obstáculos y condiciones neutrales en favorables, la criatura viviente se da cuenta de la intención implícita en su impulsión. Ya sea que el yo tenga éxito o que fracase, no vuelve simplemente a su estado primitivo. La urgencia ciega se ha convertido en un propósito; las tendencias instintivas se transforman en empresas obligadas; las actitudes del yo se informan con un significado.

Un ambiente que fuera siempre y en todas partes congenial con la inmediata ejecución de nuestras impulsiones, pondría límites a su crecimiento, de manera tan segura como un ambiente siempre hostil las irritaría y las destruiría. La impulsión cegada en su futuro camino seguirá su curso sin pensamiento y acabará muerta para la emoción, porque no podría dar cuenta de sí misma en los términos de las cosas que encuentra y, por lo tanto, éstas no podrían convertirse en objetos significativos. La única manera en que puede darse cuenta de su naturaleza y de su meta es mediante los obstáculos vencidos y los medios empleados; los medios que son solamente medios, forman desde el principio una sola cosa con la impulsión, en un camino allanado y lubricado de antemano, que no permite la conciencia de aquéllos. Si no hubiera resistencia del ambiente tampoco el yo podría tener conciencia de sí mismo; no tendría ni sentimiento ni interés, ni temor, ni esperanza, ni desconcierto, ni altivez. La oposición que simplemente contradice, acaba por crear irritación y coraje. Sin embargo, cuando la resistencia que despierta al pensamiento produce curiosidad y cuidado solícito, es superada y utilizada, se transforma en altivez.

Lo que no hace más que desalentar a un niño y a una persona que carezca de un fondo maduro de experiencias convenientes se convierte entre aquellos que han tenido previamente experiencias de situaciones suficientemente afines para sacar algo de ellas, en una incitación a la inteligencia para planear y convertir la emoción en interés. La impulsión originada en la necesidad provoca una experiencia que no sabe adónde va; la resistencia y la detención convierten la acción directa en reflexión; lo que se transforma es la relación de las condiciones impulsivas con el caudal de trabajo que posee el yo, en virtud de experiencias anteriores. Como las energías así incluidas refuerzan la impulsión original, ésta opera con más circunspección, intuyendo el fin y el método. Tal es el lineamiento de toda experiencia revestida de significación.

Son hechos familiares que la tensión atrae energía, y que la falta total de oposición no favorece el desarrollo normal. De una manera general, todos reconocemos que el equilibrio entre las condiciones favorables y adversas es el estado más deseable, siempre que las adversas tengan una relación intrínseca con lo que obstruyen, en vez de ser arbitrarias y extrañas. Sin embargo,

lo provocado no es únicamente cuantitativo —no sólo es más energía—, sino cualitativo, es una transformación de la energía en acción pensada, a través de la asimilación de los significados adquiridos del fondo de experiencias pasadas. La unión de lo nuevo y lo viejo no es una simple composición de fuerzas, sino una recreación en la que la impulsión presente toma forma y solidez; mientras que lo viejo, lo «almacenado», es literalmente revivido, se le da nueva vida y alma al encontrarse con una nueva situación.

Este doble cambio es el que convierte una actividad en un acto de expresión. Las cosas del ambiente, que de otro modo serían canales lisos o bien obstáculos ciegos, se hacen medios. Al mismo tiempo las cosas conservadas en la experiencia pasada, que se volverían obsoletas por la rutina o la inercia, se tornan coeficientes en nuevas aventuras y se revisten de un nuevo significado. Aquí están todos los elementos necesarios para definir la expresión. La definición ganará en fuerza si los rasgos mencionados se hacen explícitos por el contraste con situaciones alternativas. No toda actividad que se exterioriza es de naturaleza expresiva. En un extremo están las tempestades de pasión que irrumpen a través de las barreras y barren todo lo que se interpone entre una persona y algo que quisiera destruir. Hay actividad, pero no es expresión desde el punto de vista del que actúa. Un espectador diría: «¡qué magnífica expresión de rabia!». No obstante, el colérico es solamente colérico, algo completamente diferente de *expresar cólera*. O quizá algún espectador puede decir «qué bien está este hombre expresando su carácter dominante en lo que está haciendo o diciendo». Sin embargo, lo último en lo que piensa el colérico es en expresar su carácter; está solamente desahogando un paroxismo de pasión. El llanto o la risa de un niño pueden ser expresivos para sus padres y, sin embargo, no ser un acto de expresión del bebé. Para el espectador es una expresión porque dice algo sobre el estado del niño, pero el niño está solamente dedicado a hacer algo directamente, que desde su punto de vista es tan expresivo como el respirar y el estornudar, actividades que son también expresivas para el observador de la condición del niño.

La generalización de tales ejemplos nos protegerá del error, que desgraciadamente ha invadido la teoría estética, de suponer que el simplemente dar curso a una impulsión, nativa o habitual, constituye la expresión. Tal acto es expresivo no en sí mismo, sino solamente en la interpretación reflexiva de parte de algún observador, como unos padres pueden interpretar el estornudo de su hijo como el signo de un inminente resfrío. En cuanto al acto mismo, si es puramente impulsivo, sólo es una descarga. Mientras no hay expresión, el material que se acumula debe clarificarse y ordenarse incorporando los valores de anteriores experiencias, antes de que pueda ser un acto de expresión. Y estos valores no entran en juego, salvo a través de objetos del ambiente que ofrecen resistencia a la descarga directa de la emoción y el impulso. La descarga emocional es una condición necesaria de la expresión pero no suficiente.

No hay expresión sin excitación, sin perturbación. Sin embargo, una agitación interna que se descarga inmediatamente en risa o llanto, pasa. Descargar es desembarazarse, despedir; expresar es quedar, impulsar un desarrollo, trabajar hasta la compleción. Un chorro de lágrimas puede traer descanso, un espasmo de destrucción puede dar salida a una cólera interna. No obstante, donde no hay administración de las condiciones objetivas, ni un modelado de los materiales, con la intención de dar cuerpo a la excitación, no hay expresión. Lo que algunas veces se llama un acto de autoexpresión podría mejor denominarse autoexhibición; revela a otros el carácter, o la falta de carácter. En sí mismo es solamente una expulsión.

El tránsito de un acto expresivo desde el punto de vista de un observador externo a un acto intrínsecamente expresivo, se puede ilustrar, desde luego, con un simple caso. Primero, un bebé llora, precisamente al mover su cabeza para seguir la luz; aquí hay un apremio interno, pero nada que expresar. Cuando el niño madura, aprende que sus actos particulares tienen diferentes consecuencias, por ejemplo, que atrae la atención si llora, y que al sonreír induce una respuesta definida de los que están a su alrededor. Así empieza a darse cuenta del *significado* de lo que hace.

Cuando capta el significado de un acto, primeramente ejecutado por pura presión interna, más tarde es capaz de actos de verdadera expresión. La transformación de los sonidos, balbuceos, parloteos, en lenguaje, es una perfecta ilustración de la manera como adquieren existencia los actos de expresión y también de la diferencia entre ellos y los meros actos de descarga.

En estos casos se sugiere, aunque el ejemplo no sea el mejor, la conexión de la expresión con el arte. El niño que es sabedor del efecto que sus actos espontáneos ejercen en los que lo rodean, ejecuta «a propósito» un acto que era ciego. Empieza a manejar y a ordenar sus actividades con referencia a sus consecuencias. Las consecuencias sufridas a causa de los actos se incorporan como significado de subsecuentes actos, porque se percibe la relación entre hacer y padecer. El niño puede ahora llorar a propósito porque quiere atención o descanso. Puede empezar a otorgar sus sonrisas como insinuaciones o como favores. Aquí encontramos el arte incipiente. Una actividad que era «natural» —espontánea y sin intención— se transforma, porque es emprendida como medio para obtener conscientemente una consecuencia. Tal transformación marca todos los hechos del arte. El resultado de la transformación puede ser artificioso más bien que estético. La sonrisa aduladora o la sonrisa convencional al saludar, son artificios, pero el acto genuino de bienvenida contiene también el cambio de una actitud que era antes una manifestación ciega, «natural», de impulsión, en un acto de arte ejecutado en vista de su lugar o relación, en el proceso del trato humano íntimo.

La diferencia entre lo artificial, lo artificioso y lo artístico está en la superficie. En lo primero hay una brecha entre lo abiertamente hecho y la intención. La apariencia es de cordialidad, la intención es la de obtener favor. Donde quiera que exista esta distancia entre lo que se hace y su propósito no hay sinceridad, sino ardid, simulación de un acto que intrínsecamente tiene otro efecto. Cuando lo natural y lo cultivado se funden, los actos de trato social son obras de arte. La impulsión animada de amistad y el hecho ejecutado coinciden completamente, sin intrusión de un propósito ulterior. La grosería puede impedir la adecuación de la expresión. La falsificación hábil, por más que lo sea, se limita a mostrar la forma de la expresión, pero no tiene la forma de la amistad, ni la contiene. La sustancia de la amistad queda intacta.

Un acto de descarga o de simple exhibición carece de medio expresivo. Llorar o reír instintivamente no requiere medio, como tampoco estornudar y parpadear. Ocurre a través de alguna vía, pero no usa los medios de exteriorización como medios inmanentes para un fin. El acto que *expresa* bienvenida usa como medio la sonrisa, la mano extendida, la faz iluminada, pero no conscientemente, porque se han hecho medios orgánicos para comunicar el deleite de encontrar un amigo estimado. Los actos primitivamente espontáneos se convierten en medios que hacen el trato humano más rico y más grato, justamente como un pintor convierte los pigmentos en medios para expresar una experiencia imaginativa. La danza y el deporte son actividades en que los actos que antes se ejecutaban espontáneamente separados, se reúnen y convierten su materia prima en obras de arte expresivo. Sólo donde la materia se emplea como medio hay expresión y arte. Los tabúes salvajes que parecen al espectador simples prohibiciones e inhibiciones externamente impuestas, pueden ser, para los que lo experimentan, medios para expresar estados sociales, dignidad y honor. Todo depende de la manera en que se usa el material cuando opera como medio.

La conexión entre un medio y un acto de expresión es intrínseca. Un acto de expresión emplea siempre materia natural, aunque puede ser natural en el sentido de lo habitual, o también en el de primitivo o nativo. Se hace medio cuando se emplea teniendo en cuenta su lugar y papel, sus relaciones con una situación que lo incluye, como los sonidos se hacen música cuando se ordenan en una melodía. Los mismos sonidos pueden ser lanzados en conexión con una actitud de alegría, de sorpresa, de melancolía, y ser la salida natural de sentimientos particulares. Son *expresivos* de una de estas emociones cuando otros sonidos son el medio en que una de ellas se produce.

Etimológicamente, un acto de expresión es una compresión o una presión. Se obtiene el zumo cuando se exprimen las uvas

en el tonel de vino; o para usar una comparación más prosaica, la mantequilla y el aceite se obtienen cuando ciertos elementos grasos son sometidos al calor y a la presión. Nada se puede exprimir excepto del material natural originalmente en bruto. Con todo, es igualmente cierto que la simple descarga del material bruto no es expresión. Por medio de la interacción con algo externo, la prensa o el pie del hombre, se obtiene el jugo. La cáscara y las semillas quedan separadas y retenidas; sólo cuando el aparato es defectuoso son también descargadas. Incluso en los modos más mecánicos de expresión hay interacción y transformación consecutiva del material primitivo que es el material crudo, en un producto del arte, en relación al cual es exprimido dicho material. Son precisas tanto la prensa como las uvas para exprimir el jugo, y son precisos los objetos resistentes del ambiente, lo mismo que la emoción e impulsión interna para constituir una «expresión» de emoción.

Hablando de la producción poética, Samuel Alexander observaba que «la obra del artista no procede de una experiencia imaginativa acabada a la cual corresponde la obra de arte, sino de una excitación apasionada acerca del asunto [...] El poema es extraído del poeta por el asunto que lo excita». El pasaje es un texto en el que podemos detenernos para comentarlo. Uno de estos comentarios puede ser, por ahora, el refuerzo de una afirmación hecha en capítulos anteriores. La obra de arte real es la construcción de una experiencia integral resultante de la interacción de energías orgánicas y de condiciones del ambiente. El segundo punto está más cerca del tema presente: la cosa expresada es extraída del productor por la presión ejercida por las cosas objetivas sobre los impulsos y tendencias naturales, es expresión en la medida en que es el resultado directo y puro de estos últimos. Y sigue el tercer punto. El acto de expresión, que constituye una obra de arte, es una construcción en el tiempo, no una emisión instantánea. Y esta afirmación no sólo significa que el pintor necesita tiempo para transferir su concepción imaginativa a la tela y que el escultor lo necesita también para completar el tallado del mármol, sino que significa que la expresión del yo en el medio y a través de éste, que constituye la obra de arte, es, en sí misma,

una prolongada interacción de algo que proviene del yo con las condiciones objetivas, un proceso en que ambos adquieren una forma y orden que no poseían antes. Incluso Dios empleó siete días para crear el cielo y la tierra, y si la información fuera completa, sabríamos que fue solamente al fin de este período cuando se dio cuenta de lo que Él había hecho, con la materia prima del caos que tenía delante. Sólo una metafísica subjetiva emasculada ha transformado el mito elocuente del Génesis en la concepción de un Creador que creaba sin ninguna materia informe, sobre la cual trabajar.

El comentario final es que cuando la excitación determinada por el asunto se profundiza, evoca un cúmulo de actitudes y significados que se derivan de alguna experiencia anterior. Cuando se los despierta a la actividad, los pensamientos y emociones se hacen conscientes, imágenes «emocionalizadas». Inspirarse es inflamarse con un pensamiento o escena. Lo que se inflama debe también arder por sí mismo hasta convertirse en cenizas, o expresarse en un material que transforma el metal crudo en un producto refinado. Muchas personas son infelices y se torturan porque no tienen a su disposición un arte de la acción expresiva. Lo que con condiciones más afortunadas pudiera usarse para convertir el material objetivo en materia de una intensa y clara experiencia, crea dentro de ellas un torbellino sin control que finalmente muere, después de un penoso rompimiento interior.

Los materiales que se inflaman a causa de íntimos contactos y resistencias opuestas, son los que constituyen la inspiración. Del lado del yo, los elementos que resultan de una experiencia anterior entran en acción con nuevos deseos, impulsiones e imágenes. Éstas proceden del inconsciente, no son frías ni tienen formas identificadas con particularidades del pasado, ni son fragmentos ni masas informes, sino que están fundidas en el fuego de la conmoción interna. No parecen venir del yo, porque resultan de un yo no conocido conscientemente. De aquí que un acertado mito atribuye la inspiración a un dios o a la musa. La inspiración, sin embargo, es inicial. En sí misma al principio está todavía latente. El material interior inflamado debe encontrar combusti-

ble objetivo para alimentarse. A través de la interacción del combustible con el material ya encendido el producto refinado y formado adquiere existencia. El acto de expresión no es algo que sobrevenga sobre una inspiración ya completa, sino que es una inspiración impulsada hasta completarse por medio de un material objetivo de percepción e imaginación.[1]

Una impulsión no puede conducir a la expresión salvo cuando está en conmoción, en agitación. A menos que haya compresión, nada puede ser expresado. La agitación marca el lugar de encuentro del impulso interno con el ambiente, que hacen contacto de hecho o en idea, creando un fermento. La danza guerrera o la danza de la cosecha del indígena no viene de adentro, excepto cuando hay una propensión hostil o es el momento de las cosechas. Para producir la excitación indispensable debe haber algo al frente, algo importante e incierto, como el resultado de una batalla o las perspectivas de una cosecha. Una cosa segura no nos despierta emoción. Por lo tanto, no es sólo la excitación lo que se expresa, sino la excitación-acerca-de-algo; por lo tanto, también, incluso la sola excitación, carente de un pánico completo, utilizará los canales de la acción a los que han recurrido anteriores actividades que tratan con objetos. Se limitará a simular la expresión como hacen los movimientos de un actor que interpreta su papel automáticamente. Aun una inquietud indefinida busca una salida en el canto o en la pantomima, luchando por hacerse articulada.

Casi todos los puntos de vista erróneos sobre la naturaleza del acto de expresión tienen su fuente en la noción de que la emoción está completa dentro de sí misma, y sólo cuando es lanzada sobre un material externo tiene contacto con el mismo. Sin

1. En su interesante *Teoría de la poesía*, Mr. Lascelles Abercrombie oscila entre dos maneras de ver la inspiración. Una de ellas ofrece lo que me parece la interpretación correcta. En el poema, la inspiración «se define por sí misma, de manera completa y exquisita». Otras veces dice que la inspiración *es* el poema; «algo que se contiene a sí mismo y es autosuficiente, un todo completo y entero». Dice que «cada inspiración es algo que no existía ni podía existir originalmente en palabras». Sin duda éste es el caso; ni aun una función trigonométrica existe simplemente en palabras, pero si ya es autosuficiente y contenido en él mismo, ¿por qué busca y encuentra palabras como medio de expresión?

embargo, de hecho, una emoción es *para*, o *de*, o *acerca de* algo objetivo, ya sea un hecho o una idea. Una emoción se da complicada con una situación cuyo resultado está en suspenso y en la que se halla interesado vitalmente el yo agitado por la emoción. La alegría en la victoria de un grupo con el cual una persona está identificada, no es algo interiormente completo, así como la pena por la muerte de un amigo no puede entenderse, excepto como una interpenetración del yo con las condiciones objetivas.

Este último hecho es especialmente importante en conexión con la individualización de las obras de arte. La noción de que la expresión es una emisión directa de una emoción, completa en sí misma, implica lógicamente que la individualización es aparente y externa. De acuerdo con aquella noción el temor es temor, la altivez es altivez, el amor es amor, siendo cada uno genérico y diferenciado interiormente sólo por su intensidad. Si fuera correcta esta idea, las obras de arte caerían necesariamente dentro de ciertos tipos. Este punto de vista ha afectado la crítica, pero no para ayudar a la comprensión de las obras de arte concretas. Excepto nominalmente, no existen cosas tales como la emoción de temor, de odio, de amor. El carácter único e irrepetible de los acontecimientos y situaciones experimentadas impregna la emoción que provocan. Si la función del lenguaje fuera reproducir aquello a lo que se refiere, no podríamos hablar nunca de temor, sino solamente de temor-a-este-coche-particular-que-viene, con todas sus especificaciones de tiempo y lugar o temor-bajo-circunstancias-específicas-sacando-una-conclusión-equivocada precisamente de tales-o-cuales-datos. Todo el tiempo de una vida sería demasiado corto para reproducir en palabras una sola emoción, porque el primero construye una situación concreta y permite que provoque una respuesta emocional. En vez de describir una emoción en términos intelectuales simbólicos, el artista «realiza el hecho que engendra» la emoción.

Es un hecho universalmente reconocido que el arte es selectivo. Lo es a causa del papel que desempeña la emoción en el acto de expresión. Cualquier humor predominante excluye automáticamente todo lo que no congenia con él. La emoción es más

efectiva que cualquier centinela que obrara deliberadamente. Lanza tentáculos para lo que es afín, para las cosas que la alimentan y la conducen a su cumplimiento. Solamente cuando la emoción muere o se rompe y se dispersa en fragmentos puede entrar en la conciencia un material ajeno a ella. La operación selectiva de materiales practicada poderosamente por una emoción al desarrollarse en una serie de actos continuados, extrae materia de multitud de objetos, numérica y espacialmente separados, y condensa, lo abstraído, en un objeto que es resumen de los valores pertenecientes a todos. Esta función crea la «universalidad» de una obra de arte.

Si uno examina por qué razón ciertas obras de arte nos ofenden, es probable encontrar que la causa es que no hay una emoción personalmente sentida que guíe, seleccione y reúna los materiales presentes. Tenemos la impresión de que el artista, digamos el autor de una novela, trata de regular con intención consciente la naturaleza de la emoción despertada. Nos irrita sentir que está manipulando materiales para asegurar un efecto decidido de antemano. Las facetas de la obra, su variedad tan indispensable, se mantienen juntas por una fuerza externa. El movimiento de las partes y la conclusión no revelan una necesidad lógica. El autor, no, el asunto principal, es el árbitro.

Al leer una novela, aun la escrita por un experto, se puede tener pronto el sentimiento de que el héroe o la heroína del cuento están condenados, no por algo inherente a las situaciones y al personaje, sino por la intención del autor, que hace del personaje un títere, para sacar adelante su propia idea favorita. El sentimiento penoso se lamenta no porque sea penoso, sino porque se nos impone por algo que sentimos provenir de fuera del movimiento del asunto. Una obra puede ser muy trágica y, sin embargo, dejarnos con la emoción de satisfacción en vez de irritación. Nos reconciliamos con la conclusión porque sentimos que es inherente al movimiento del asunto representado. El incidente es trágico, pero el mundo en que suceden esas cosas fatales no es arbitrario ni impuesto. La emoción del autor y la que se despierta en nosotros son ocasionadas por escenas en este mundo, que se ligan con el asunto. Por razones semejantes, nos sentimos repelidos por la intrusión de un designio moral en la literatura, ya que aceptamos estéticamente cierto grado de contenido moral, si es sostenido por una emoción sincera que controle el material. Una llama blanca de piedad o indignación puede encontrar material que la alimente y puede fundirlo en una totalidad vital.

Precisamente porque la emoción es esencial en el acto de expresión que produce la obra de arte, es fácil con un análisis inexacto concebir falsamente su modo de operación y concluir que la obra de arte posee la emoción como su contenido significativo. Se puede gritar con alegría o llorar cuando se ve a un amigo del que se ha estado separado largo tiempo. El resultado no es un objeto expresivo, excepto para el contemplador. No obstante, si la emoción nos conduce a reunir material relacionado con el humor despertado, puede resultar de aquí un poema. En el estallido directo, el estímulo, la causa de la emoción es una situación objetiva. En el poema el material objetivo se hace el contenido y la materia de la emoción, no limitándose a funcionar como una ocasión evocadora.

En el desarrollo de un acto expresivo la emoción opera como un imán que atrae el material apropiado, porque tiene una afinidad emocionalmente experimentada por el estado de ánimo que está en marcha. La selección y organización del material son, desde luego, una función y una prueba de la calidad de la emoción experimentada. Al ver un drama, contemplar un cuadro o leer una novela, podemos sentir que las partes no están en mutua dependencia. O el autor no tuvo una experiencia de tono emocional o, aun cuando al principio la haya tenido, no fue sostenida y la obra fue dictada por una sucesión de emociones no relacionadas. En el caso último la atención osciló y se movió, y resultó un conjunto de partes incongruentes. El observador sensible o el lector se da cuenta de las junturas y las lagunas colmadas arbitrariamente. Sí, la emoción debe operar, pero actúa para producir la continuidad del movimiento y la singularidad del efecto en medio de la variedad. Es selectiva del material y directiva de su or-

den y arreglo, pero no es *lo* que se expresa. Sin emoción puede haber habilidad pero no arte; puede estar presente y ser intensa, pero si se manifiesta directamente el resultado tampoco es arte.

Hay otras obras de arte que están sobrecargadas de emoción. Según la teoría de que la expresión es la manifestación de una emoción, no podría haber sobrecargo; cuanto más intensa es la emoción, más efectiva es la «expresión». No obstante, una persona abrumada por una emoción está por eso incapacitada para expresarla. En la fórmula de Wordsworth de «la emoción recordada en tranquilidad» hay al menos ese elemento de verdad. Cuando uno está dominado por una emoción, hay exceso de padecimiento (en el lenguaje en que se ha descrito cómo se tiene una experiencia) y muy escasa respuesta activa que permita una relación equilibrada para ser conmovido. Hay exceso de «naturaleza» para permitir el desarrollo del arte. Muchas de las pinturas de Van Gogh, por ejemplo, tienen una intensidad que despiertan una respuesta concordante, pero con la intensidad hay una «explosividad» debida a la ausencia de control. En casos extremos, la emoción provoca el desorden en vez de ordenar el material. La emoción insuficiente se muestra en un producto fríamente «correcto»; la emoción excesiva obstruye la necesaria elaboración y definición de las partes.

La determinación del *mot juste* —del incidente adecuado en el lugar adecuado, de la exquisitez de proporción, del tono preciso, del matiz y la sombra que ayuda a unificar el todo mientras define la parte—, se realiza por la emoción. No toda emoción, sin embargo, puede hacer este trabajo, sino solamente la que está informada por el material captado y reunido. La emoción está informada y es progresiva cuando se ve forzada indirectamente a buscar el material y darle su orden, no cuando se gasta directamente.

Las obras de arte nos muestran a menudo un aire de espontaneidad, una cualidad lírica, como si fueran el canto improvisado de un pájaro. Sus más espontáneas explosiones, cuando son expresivas, no son un rebosar ocasionado por presiones internas

momentáneas. Lo espontáneo en el arte es la completa absorción en un tema fresco cuya frescura sostiene la emoción. Lo añejo del tema y la obstrucción del cálculo son los dos enemigos de la espontaneidad de expresión. La reflexión, aun cuando sea prolongada y ardua, puede ocuparse en la generación de la materia, pero una expresión ofrecerá, sin embargo, espontaneidad, si esa materia se ha asimilado vitalmente en la experiencia presente. El movimiento propio e inevitable de un poema o un drama es compatible con cierto grado de labor previa siempre que los resultados de esa labor aparezcan en completa fusión con la emoción fresca. Keats habla poéticamente de la manera en que se alcanza la expresión artística cuando escribe de las «innumerables composiciones y descomposiciones que tienen lugar entre el intelecto y sus mil materiales antes de que llegue a esa temblorosa y delicada percepción de la belleza».

Cada uno de nosotros asimila en sí mismo algo de los valores y significados contenidos en experiencias pasadas, pero lo hacemos en diferentes grados y en diferentes niveles de la yoidad (*selfhood*). Algunas cosas se hunden profundamente, otras permanecen en la superficie y son fácilmente desplazadas. Los viejos poetas invocaban tradicionalmente a la musa de la Memoria como algo enteramente fuera de ellos mismos —fuera de su yo consciente actual—. La invocación es un tributo al poder de lo que desde el nivel más profundo de la conciencia contribuye a la determinación del yo presente y de lo que tiene que decir. No es cierto que «olvidemos» o arrojemos a la inconsciencia solamente cosas extrañas y desagradables. Es más cierto aún que las cosas que se han convertido más completamente en parte de nosotros mismos, que hemos asimilado para componer nuestra personalidad, ya no son retenidas meramente como incidentes, por ello dejan de tener una existencia consciente separada. En alguna ocasión excitan la personalidad que así se ha formado, y entonces viene la necesidad de expresión. Lo que se expresa no será ni los acontecimientos pasados que han ejercido su influencia formadora, ni la ocasión existente de un modo literal sino que será, en el grado de su espontaneidad, una unión íntima de las formas de

la existencia presente, con los valores que la experiencia pasada ha incorporado en la personalidad. Inmediatez e individualidad, los rasgos que marcan la existencia concreta, provienen de la ocasión presente; el significado, la sustancia, el contenido, provienen de lo que el yo ha asimilado del pasado.

No pienso que el baile y el canto de los niños puedan ser explicados enteramente por las ocasiones objetivas existentes, sobre la base de respuestas sin sabiduría ni forma. Es evidente que debe haber algo en el presente que provoque felicidad, pero el acto es expresivo solamente si marca el mismo compás con algo de la experiencia pasada almacenado, y generalizado a las condiciones presentes. En el caso de expresiones de niños felices, la unión de valores pasados con incidentes actuales ocurre fácilmente, hay pocos obstáculos que vencer, pocas heridas que restañar, pocos conflictos que resolver. El caso es inverso con las personas maduras. Estoy de acuerdo en que es raro lograr el unísono completo; pero cuando ocurre es en un nivel más profundo y con un más pleno contenido significativo. Y entonces, aun después de una larga incubación y después de una angustiosa labor previa, la expresión final puede resultar con la espontaneidad del lenguaje cadencioso o el movimiento rítmico de una infancia feliz.

En una de las cartas a su hermano, Van Gogh dice que «las emociones son a veces tan fuertes que uno trabaja sin saber que trabaja, y las pinceladas vienen con una secuencia y coherencia semejante a las palabras habladas o escritas». Tal plenitud de emoción y espontaneidad de expresión vienen, sin embargo, solamente a los que se han empapado en experiencias de situaciones objetivas; a los que durante mucho tiempo han estado absortos en la observación de un material relacionado y cuya imaginación ha estado mucho tiempo reconstruyendo lo que ven y oyen. De otra manera su estado se parecería al del frenesí, en el que el sentido de una producción ordenada es subjetivo y alucinatorio. Incluso la erupción de un volcán presupone un largo período de compresión anterior y si la erupción arroja lava fundida y no simplemente rocas y cenizas dispersas, ello implica una transformación de la materia prima original. La «espontaneidad» es el resultado de largos períodos de actividad, o de otro modo es tan vacía que no es un acto de expresión.

Lo que William James escribió sobre la experiencia religiosa pudo haber sido escrito sobre los antecedentes del acto de expresión.

> El ingenio y la voluntad consciente de un hombre aspiran a algo sólo imaginado oscura e inexactamente. Sin embargo, las fuerzas de maduración orgánica marchan dentro de él hacia un resultado prefigurado, y su esfuerzo consciente libera aliados inconscientes tras la escena, que a su modo trabajan por un nuevo ajuste, y el nuevo ajuste hacia el cual tienden todas estas fuerzas profundas, es seguramente preciso, y definitivamente diverso de lo que conscientemente concibe y determina. En consecuencia, puede ser en verdad interferido (atascado, por así decirlo) por sus esfuerzos voluntarios que tienden hacia la dirección verdadera.

Después añade, «cuando el nuevo centro de energía se ha incubado inconscientemente el tiempo necesario y está a punto de florecer, "por sí mismo se convierten" la única norma para nosotros; entonces puede florecer sin ayuda».

Sería difícil encontrar o dar una descripción mejor de la naturaleza de la expresión espontánea. La presión antecede el derrame del zumo en la prensa del vino. Las nuevas ideas vienen con comodidad y prontitud a la conciencia sólo cuando previamente se ha hecho un trabajo para abrir las puertas apropiadas para entrar. La maduración inconsciente precede la producción creadora en cada dirección del esfuerzo humano. El esfuerzo directo del «ingenio y la voluntad» por sí mismo nunca ha dado nacimiento a algo que no sea mecánico; su función es necesaria, pero debe poner en libertad aliados que existen al margen de su propósito. En diferentes tiempos meditamos en cosas diferentes; mantenemos propósitos que, en lo que respecta a la conciencia, son independientes, siendo apropiado cada uno para su ocasión; ejecutamos diferentes actos cada uno con su propio resultado particular. Con todo, como todos ellos proceden de una criatura viviente, están unidos entre sí por debajo del nivel de la intención. Operan

juntos, y finalmente algo nace, casi a pesar de la personalidad consciente, y desde luego no a causa de su voluntad deliberada. Cuando la paciencia ha hecho su obra perfecta, el hombre es poseído por la musa apropiada, habla y canta como si le dictara un dios.

Las personas consideradas convencionalmente como artistas, «pensadores», científicos, no operan con el ingenio y la voluntad conscientes de la manera extensa que se supone vulgarmente, sino que tienden también hacia algún fin oscura e imprecisamente prefigurado, tanteando su camino, atraídos por la identidad de un aura en la que flotan sus observaciones y reflexiones. Solamente la psicología que separa las cosas que en realidad se pertenecen entre sí, sostiene que los científicos y los filósofos piensan, mientras que los poetas y los pintores siguen sus sentimientos. En ambos, en la extensión y en el grado en que son de rango comparable, existe un pensamiento emocionalizado, y hay sentimientos cuya sustancia consiste en significaciones o ideas. Como ya he dicho, la única distinción significativa se refiere a la clase de materia a que se adhiere la imaginación emocionalizada. Aquellos que se llaman artistas tienen como materia las cualidades de las cosas de la experiencia directa; los investigadores «intelectuales» tratan con las cualidades que se manejan por medio de símbolos que representan a las cualidades, pero que no son significativas en su presencia inmediata. La diferencia definitiva es enorme en lo que respecta a la técnica del pensamiento y la emoción. No obstante, no hay diferencia en lo que concierne a la dependencia de ideas emocionalizadas y a la maduración inconsciente. Pensar directamente en términos de colores, tonos, imágenes, es técnicamente una operación diferente de la de pensar en palabras. Sin embargo, sólo la superstición sostendrá que, como el significado de las pinturas y las sinfonías no puede ser traducido en palabras, o el de poesía en prosa, el pensamiento está monopolizado por éstas últimas. Hay valores y significados que sólo pueden expresarse con cualidades inmediatamente visibles y audibles; y preguntar lo que significan, en el sentido de algo que puede ser puesto en palabras, es negar su existencia distintiva.

Las personas difieren en el grado relativo de participación en

sus actos de expresión del ingenio y la voluntad conscientes. Edgar Allan Poe dejó una relación del proceso de expresión tal como es emprendida por aquellos que tienen el tipo de mentalidad más deliberada. Hablando de lo que sucedió cuando escribió *El Cuervo,* dice: «Raras veces se permite al público atisbar detrás de la escena las crudezas vacilantes del propósito verdadero captado en el último momento, las ruedas dentadas, la maquinaria para el cambio de escena, las escalerillas y trampas, la pintura roja y los parches negros, que en el noventa y nueve por ciento de los casos constituyen los dominios del *histrión* literario [...]».

No es necesario tomar la cifra numérica de Poe muy seriamente, pero la sustancia de lo que dice es una presentación pintoresca de un hecho escueto. La materia prima de la experiencia necesita ser reelaborada a fin de obtener la expresión artística. Con frecuencia esta necesidad es mayor en casos de «inspiración» que en otros casos, pues en este proceso la emoción provocada por la materia original se modifica a medida que se adhiere el material nuevo. Este hecho nos da la clave de la naturaleza de la emoción estética.

Con respecto a los materiales físicos que entran en la formación de una obra de arte, todo el mundo sabe que deben sufrir un cambio. El mármol debe ser tallado, los pigmentos deben ponerse en la tela, las palabras deben ponerse juntas. No se suele reconocer que una transformación semejante ocurre con materiales «interiores», imágenes, observaciones, recuerdos y emociones. Éstos son también progresivamente rehechos, y deben también ser administrados. Esta modificación es la construcción de un verdadero acto expresivo. La impulsión que hierve como una conmoción que reclama expresión debe sufrir un manejo tan cuidadoso para obtener una manifestación elocuente, como el mármol o el pigmento, como los colores y los sonidos. De hecho no hay dos operaciones distintas: una ejecutada sobre el material externo y la otra sobre el material interno y mental.

La obra es artística en la medida en que las dos funciones de transformación se efectúan en una sola operación. Mientras que el pintor coloca el pigmento sobre la tela, o imagina que está

puesto ahí, sus ideas y sentimientos se ordenan también; a medida que el escritor compone por medio de palabras lo que quiere decir, su idea toma, para sí mismo, una forma perceptible.

El escultor concibe su estatua, no en términos mentales, sino en los de barro, mármol o bronce. Es relativamente de menor importancia que un músico, pintor o arquitecto trabaje su idea emotiva original en términos de imágenes auditivas o visuales o en el medio real. Porque las imágenes son el medio objetivo que sufre un desarrollo. Los medios físicos deben ser ordenados en la imaginación o en un material concreto. En cualquier caso, el proceso físico desarrolla la imaginación, mientras que la imaginación es concebida en términos de un material concreto. Sólo por una progresiva organización del material «interno» y «externo» conectados orgánicamente entre sí, es posible producir algo que no sea un documento docto o la ilustración de algo familiar.

El surgimiento repentino corresponde a la aparición del material sobre el umbral de la conciencia, no al proceso de su generación. Si pudiésemos seguir tal manifestación hasta sus raíces y remontar su historia, encontraríamos al principio una emoción relativamente grande e indefinida. Encontraríamos que asume una forma definida hasta que se elabora en material imaginado, mediante una serie de cambios. Lo que a muchos de nosotros nos falta para ser artistas no es la emoción primigenia, ni tampoco la mera habilidad técnica para la ejecución, sino la capacidad para elaborar una idea y una emoción vagas, en términos de un medio definido. Si la expresión fuera sólo una especie de calcomanía, o el conjuro que saca al conejo del lugar donde está escondido, la expresión artística sería una cuestión relativamente simple. Sin embargo, entre la concepción y el nacimiento hay un largo período de gestación. Durante este período la materia interna de la emoción y de la idea se transforma tanto por la acción y la reacción con la materia objetiva, como por la modificación que esta última sufre cuando llega a ser un medio de expresión.

Es precisamente esta transformación la que cambia el carácter de la emoción original, alterando su cualidad, hasta el punto de hacerla particularmente estética. Para una definición formal, la

emoción es estética cuando se adhiere a un objeto formado por un acto expresivo, en el sentido en que se ha definido el acto de expresión.

En sus comienzos una emoción vuela recta hacia su objeto. El amor tiende a proteger el objeto amado, así como el odio tiende a destruir la cosa odiada. Cualquier emoción puede desviarse de su fin directo. La emoción del amor puede buscar y encontrar materia distinta de la que es directamente amada, sólo porque congenia con ella por medio de la emoción, que conduce las cosas a la afinidad. Esta otra materia puede ser cualquier cosa, siempre y cuando alimente la emoción. Si consultáramos a los poetas, descubriríamos que el amor encuentra su expresión en torrentes que se precipitan, en estanques tranquilos, en la expectación que precede a la tempestad, en un pájaro que se sostiene en el vuelo, en una estrella remota o en la luna cambiante. Este material no es de carácter metafórico, si por «metáfora» se entiende el resultado de algún acto consciente de comparación. La metáfora deliberada en poesía es el recurso de la mente, cuando la emoción no satura el material. La expresión verbal puede tomar la forma de metáfora, pero detrás de las palabras existe un acto de identificación emotiva, no una comparación intelectual.

En todos estos casos algún objeto emocionalmente próximo al objeto directo de la emoción, toma el lugar de este último. Actúa en lugar de una caricia directa, de una aproximación titubeante, de tratar de soportar la tempestad. Hay un fondo de verdad en la afirmación de Hulme que dice que «la belleza es el tiempo marcado, la vibración estacionaria, el éxtasis fingido de un impulso detenido, incapaz de llegar a su fin natural».[2] Si hay algo equivocado en esta afirmación, es la insinuación velada de que la impulsión *debe* llegar a su «fin natural». Si la emoción del amor entre los sexos no se hubiera celebrado, vertiéndose en material emocionalmente próximo, pero prácticamente inadecuado a su objeto y fin directos, habría muchas razones para suponer que aún permanecería en el plano de la animalidad. El impulso que se demo-

2. *Speculations*, pág. 266.

ra en su movimiento directo hacia su fin fisiológicamente normal no está, en el caso de la poesía, detenido en un sentido absoluto, sino que se encuentra encauzado dentro de canales indirectos donde encuentra otro material distinto del que le es «naturalmente» apropiado, y al fundirse con este material toma un color nuevo y obtiene nuevas consecuencias. Esto es lo que sucede cuando cualquier impulso natural es idealizado o espiritualizado. Lo que eleva el abrazo de los amantes por encima del plano animal, es el hecho de que cuando ocurre, ha tomado en sí mismo, como su propio significado, las consecuencias de estas excursiones indirectas que son la imaginación en actividad.

La expresión es la clarificación de una emoción turbia; nuestros apetitos se conocen a sí mismos cuando se reflejan en el espejo del arte, y al conocerse quedan transfigurados. Entonces ocurre la emoción que es característicamente estética. No es una forma del sentimiento que exista independientemente desde el principio, sino una emoción inducida por un material expresivo y, como se evoca por este material y está adherida a él, consiste en emociones naturales que se han transformado. Los objetos naturales, los paisajes, por ejemplo, la inducen, pero lo hacen sólo porque cuando son materia de una experiencia, han sufrido también un cambio similar al que realiza el pintor o el poeta al convertir la escena inmediata en materia de un acto que expresa el valor de lo visto.

Una persona irritada es impelida a hacer algo. No puede reprimir su irritación por ningún acto directo de su voluntad; como mucho puede únicamente dirigirla hacia un canal subterráneo donde trabajará de forma más insidiosa y destructiva. Debe actuar para librarse de ella, pero puede actuar por diferentes caminos, uno directo, el otro indirecto, para manifestar su estado. No puede suprimirla, como no se puede destruir la acción de la electricidad por un *fiat* de la voluntad, pero puede aderezar uno u otro para el cumplimiento de nuevos fines que eliminarán la fuerza destructiva de la agencia natural. La persona irritable no debe desahogarse en los vecinos o miembros de su familia para tener alivio, sino que puede recordar que un cierto grado de actividad física regulada es una buena medicina. Se debe poner a trabajar aseando su cuarto, enderezando cuadros que estaban inclinados, separando papeles, arreglando cajones, en general poniendo las cosas en orden. Usa su emoción, conectándola con canales indirectos preparados para anteriores ocupaciones o intereses, pero puesto que hay algo en la utilización de estos canales que está próximo emocionalmente a los medios por los cuales su irritación podría encontrar una descarga directa, al poner los objetos en orden su emoción se ordena.

Esta transformación es la esencia misma del cambio que tiene lugar en todas y cada una de las impulsiones emocionales originales cuando toman el camino indirecto de la expresión en vez del camino directo de la descarga. Se puede dejar a la irritación lanzarse como una flecha dirigida a un blanco y producir algún cambio en el mundo exterior. Sin embargo, una cosa es obtener un efecto externo y otra muy distinta hacer un uso ordenado de las condiciones objetivas a fin de dar una satisfacción objetiva a la emoción. Solamente esto último es expresión, y la emoción que se adhiere o es interpenetrada por ésta da como resultado un objeto estético. Si la persona en cuestión pone en orden su cuarto como un asunto de rutina, su conducta no es estética, pero si su emoción original de impaciente irritación se ordena y se tranquiliza con lo hecho, el cuarto ordenado refleja el cambio que ha tenido lugar en él mismo. Siente que no ha realizado una tarea necesaria, sino que ha hecho algo emocionalmente satisfactorio. Su emoción, así «objetivada», es estética.

La emoción estética es entonces algo distintivo y, sin embargo, no está separado de otras experiencias emocionales naturales, como algunos teóricos sostienen. El que esté familiarizado con la reciente literatura estética se dará cuenta de que hay una tendencia que va de un extremo al otro. Por una parte, se supone que existe, al menos en algunas personas dotadas, una emoción que es originalmente estética, y que la producción y la apreciación artísticas son manifestaciones de esta emoción. Tal concepción es la inevitable correspondencia lógica de todas las actitudes que hacen del

arte algo esotérico y que relegan las bellas artes a un reino separado por un abismo de la experiencia cotidiana. Por el otro lado, una reacción saludable contra este punto de vista llega al extremo de sostener que no existe tal emoción estética en forma distintiva. La emoción de afecto que opera no abiertamente con caricias, sino buscando la observación o la imagen de un pájaro que vuela, la emoción de energía irritada que no destruye o injuria, sino que pone los objetos en un orden satisfactorio, no es numéricamente idéntica con su estado original y natural, pero está en continuidad genética con él. La emoción que finalmente fue descrita por Tennyson en la composición *In Memoriam* no es idéntica a la pena que se manifiesta en lágrimas y pesadumbre: la primera es un acto de expresión, la segunda de descarga. Sin embargo, la continuidad de las dos emociones, el hecho de que la emoción estética es una emoción nativa transformada por el material objetivo al que ha encomendado su desarrollo y consumación, es evidente.

Samuel Johnson, con su preferencia filistea y tosca por la reproducción de lo familiar, criticaba el *Lycidas* de Milton de la siguiente manera:

> No debe ser considerado como la efusión de una pasión real, porque la pasión no va detrás de remotas alusiones y oscuras opiniones. La pasión no arranca frutos del mirto y de la hiedra, ni invoca a Arethusa ni a Mincius, ni habla de sátiros y faunos, groseros con la pezuña hendida. Donde hay alegría por la ficción hay poca pena.

Naturalmente el principio de la crítica de Johnson impediría la aparición de toda obra de arte. En estricta lógica confinaría la «expresión» de la pena al acto de llorar y arrancarse los cabellos. En consecuencia, aunque el tema particular del poema de Milton no se emplearía ahora en una elegía, aquél y cualquier otra obra de arte están destinados a tratar con lo remoto en uno de sus aspectos, justamente lo distante de la efusión inmediata de la emoción y de la materia que la contiene. La pena que ha madurado más allá de la necesidad de llorar y lamentarse para su alivio, se relaciona con algo de lo que Johnson llama ficción, es decir, material imaginativo, aunque sea una cosa diferente de la literatura, del mito clásico y antiguo. En todos los pueblos primitivos las lamentaciones asumen pronto una forma ceremonial, que queda lejos de su manifestación originaria.

En otras palabras, el arte no es naturaleza tal cual, sino que es naturaleza transformada al entrar en nuevas relaciones que provocan una nueva respuesta emocional. Muchos actores quedan fuera de la emoción particular que representan. Este hecho es conocido como la «paradoja de Diderot», puesto que él fue el primero que desarrolló el tema. En efecto, solamente es paradoja desde el punto de vista implicado en la cita de Samuel Johnson. Investigaciones más recientes han mostrado que hay dos tipos de actores. Hay los que dicen que están mejor cuando se «pierden» emocionalmente en sus papeles, pero este hecho no es una excepción al principio antes afirmado. Después de todo, es un papel, una «parte» con la que los actores se identifican. El papel está concebido y tratado como parte de un todo; si hay parte en la representación, el papel está subordinado, hasta el punto de ocupar la posición de una parte en un todo. Y por esto es calificado por la forma estética. Incluso los que sienten más profundamente las emociones del personaje representado, no pierden la conciencia de que están en un escenario donde hay otros actores, de que están ante un público y que deben, por consiguiente, cooperar con otros actores en la creación de un cierto efecto. Estos hechos demandan y significan una transformación definitiva de la emoción primitiva. Representar a una persona en estado de embriaguez es un ardid común en el escenario cómico, pero un hombre verdaderamente borracho tendría que emplear el arte para ocultar su condición, a fin de no disgustar a su público, o al menos provocar una risa que difiera radicalmente de la excitada por la embriaguez cuando es representada. La diferencia entre los dos tipos de actores no es una diferencia entre la expresión controlada por las relaciones con la situación a que pertenece y la manifestación cruda de la emoción, sino que es una diferencia en los métodos para llegar al efecto deseado, una diferencia sin duda conectada con el temperamento personal.

Finalmente, lo dicho sitúa, aun cuando no resuelva, el vejado problema de la relación de lo estético o arte bello respecto a otros modos de producción también llamados arte. La diferencia que existe de hecho no puede ser allanada, como ya hemos visto, definiendo ambos en términos de técnica y habilidad, pero tal diferencia tampoco puede ser erigida al modo de una barrera infranqueable, refiriendo la creación de las bellas artes a un impulso único, separado de las impulsiones que operan en modos de expresión que comúnmente no se colocan en las bellas artes. La conducta puede ser sublime y las maneras graciosas. Si la impulsión hacia la organización de la materia para presentar a ésta de forma que directamente se cumpla en la experiencia no tiene existencia fuera de las artes de la pintura, la poesía, la música y la escultura, éstas no existirían en ninguna parte; no habría bellas artes.

El problema de conferir cualidad estética a todos los modos de producción es un problema serio. Pero es un problema humano que debe solucionarse humanamente; no es un problema sin solución por estar colocado en algún abismo infranqueable de la naturaleza humana o de la naturaleza de las cosas. En una sociedad imperfecta —y ninguna sociedad será jamás perfecta— las bellas artes serán hasta cierto punto un escape, o una decoración adventicia, de las principales actividades de la vida, pero en una sociedad mejor ordenada que en la que vivimos, una felicidad infinitamente mayor que la de ahora podrá acompañar todos los modos de producción. Vivimos en un mundo en el que hay una inmensa organización, pero se trata de una organización externa, no la que podría afectar al ordenamiento de una experiencia en marcha, hacia una conclusión satisfactoria y que implica además a la totalidad de la criatura viviente. Las obras de arte que no están alejadas de la vida común, que son ampliamente disfrutadas por la comunidad, son signos de una vida colectiva unificada, pero son también una ayuda maravillosa para la creación de esa vida. La reelaboración del material de la experiencia en el acto de expresión no es un acontecimiento aislado confinado al artista y a una persona que de vez en cuando goza la obra. En la medida en que el arte ejercita su oficio, es también una reelaboración de la experiencia de la comunidad en la dirección de un mayor orden y unidad.

5. EL OBJETO EXPRESIVO

«Expresión», lo mismo que construcción, significa al mismo tiempo una acción y su resultado. En el último capítulo se consideró como un acto. Nos ocuparemos ahora del producto, del objeto expresivo, que nos dice algo. Si se separan los dos significados, se considera al objeto aislado de la operación que lo produjo y, en consecuencia, apartado de la individualidad de visión, ya que el acto procede de una criatura viviente individual. Las teorías que se fijan en la «expresión», como si denotara simplemente el objeto, insisten siempre, en extremo, que el objeto de arte es puramente representativo de otros objetos ya existentes. Ignoran la contribución individual, que hace del objeto algo nuevo. Insisten sobre su carácter «universal» y su significado, un término ambiguo como veremos. Por otro lado, aislar el acto de expresión de la expresividad poseída por el objeto conduce a la noción de que la expresión es meramente un proceso que descarga la emoción personal, concepción criticada en el último capítulo.

El zumo exprimido por la prensa de vino es lo que es a causa de un acto anterior, y es algo nuevo y característico. No representa simplemente otras cosas. Sin embargo, tiene algo en común con otros objetos y está hecho para atraer a otras personas distintas de las que lo produjeron. Un poema y una pintura ofrecen una materia que ha pasado por el alambique de la experiencia personal, y no tienen precedentes en la existencia o en el ser universal; pero, sin embargo, su materia provino del mundo público y tiene así cualidades en común con la materia de otras experien-

cias, mientras el producto despierta en otras personas nuevas percepciones de los significados del mundo común. Las oposiciones de individual y universal, de subjetivo y objetivo, de libertad y orden, que han mareado a los filósofos, no tienen sitio en la obra de arte. La expresión como un acto personal y como un resultado objetivo, están orgánicamente conectadas entre sí.

Por consiguiente, no es necesario entrar en estas cuestiones metafísicas. Podemos aproximarnos al asunto directamente. ¿Qué significa decir que una obra de arte es representativa, ya que debe ser representativa en algún sentido, si es expresiva? Decir en general que una obra de arte es o no es representativa, carece de sentido, porque la palabra tiene muchos significados. Una afirmación de cualidad representativa, puede ser falsa en un sentido y verdadera en otro. Si por «representativo» se entiende la reproducción literal, entonces la obra de arte no es de esta naturaleza, porque tal punto de vista ignora la singularidad de la obra debida al medio personal por el que han pasado las escenas y los acontecimientos. Matisse dijo que la cámara era un gran regalo para los pintores, ya que los releva de cualquiera necesidad aparente de copiar los objetos. Con todo, representación puede también significar que la obra de arte dice algo a los que gozan de ella sobre la naturaleza de su propia experiencia del mundo: que presenta al mundo en una nueva experiencia que ellos padecen.

Una ambigüedad semejante se encuentra en la cuestión del significado de una obra de arte. Las palabras son símbolos que representan objetos y acciones, en el sentido de que están en vez de ellos; en esta medida tienen significado. Una señal tiene significado cuando dice, tantos y tantos kilómetros a tal o cual lugar, con una flecha apuntando la dirección. Sin embargo, el significado en estos dos casos tiene una referencia puramente externa; está en vez de algo, apuntando a ese algo. El significado no pertenece a la palabra y a la señal por su propio derecho intrínseco, sino que tiene significado en el sentido en que lo poseen una fórmula algebraica o un código cifrado. No obstante, hay otro significado que se presenta directamente como posesión de objetos experimentados. Aquí no es necesaria una clave o convención de interpretación; el

significado es tan inherente a la experiencia inmediata como lo es al de un jardín florido. Negar el significado de una obra de arte tiene, pues, dos significaciones radicalmente diferentes: puede significar que una obra de arte no tiene la clase de significado que pertenece a los signos y símbolos en matemáticas, afirmación que es justa; o puede significar que la obra de arte carece de significado, como sucede con lo que no tiene sentido. La obra de arte ciertamente no tiene el sentido de las banderas cuando se usan para hacer señales a otro barco, pero tiene el que poseen las banderas cuando se usan para decorar la cubierta del barco para un baile.

Como es de presumir que nadie intente afirmar que las obras de arte no tienen sentido, podría parecer que simplemente tratan de excluir el significado externo, significado que reside fuera de la obra de arte. Sin embargo, desgraciadamente el caso no es tan simple. La negación del significado al arte generalmente descansa sobre la presunción de que la clase de valor (y significado) que una obra de arte posee es tan único que no tiene nada de común ni guarda conexión alguna con el contenido de otros modos de experiencia diversos de lo estético. Es en resumen otra manera de sostener lo que he llamado la idea esotérica de las bellas artes. La concepción implicada en el tratamiento dado a la experiencia estética en los capítulos anteriores, es que la obra de arte tiene una *cualidad* única, pero que ésta consiste en la clarificación y concentración de significados contenidos en forma dispersa y débil en la materia de otras experiencias.

El problema inmediato puede ser abordado trazando una distinción entre expresión y enunciación. La ciencia enuncia significados; el arte los expresa. Es posible que esta observación pueda ilustrar la diferencia que tengo en la mente, mejor que algunos comentarios explicativos. Sin embargo, quiero aventurar algunas ampliaciones. El ejemplo de la señal puede ayudarnos: dirige nuestro curso a un sitio, digamos una ciudad; no obstante, de ninguna manera proporciona una experiencia de la ciudad, ni siquiera de forma compensatoria, sino que lo que hace es proporcionar las condiciones que deben ser llenadas a fin de procurar esa experiencia. Lo que vale en este ejemplo puede generalizarse. La enunciación

pone las condiciones bajo las cuales puede obtenerse la experiencia de un objeto o de una situación. Es una buena enunciación, es decir, efectiva, en la medida en que estas condiciones son enunciadas de tal manera que puedan ser utilizadas como *direcciones* que hacen posible llegar a la experiencia. Es una mala enunciación, confusa y falsa, si pone estas condiciones de tal forma que cuando se utilizan como direcciones nos desvían o nos llevan al objeto de una forma inadecuada.

«Ciencia» significa justamente el modo de enunciación más útil como dirección. Tomando el viejo ejemplo típico —que la ciencia parece ahora inclinada a modificar—, la afirmación de que el agua es H_2O es primariamente una enunciación de las condiciones bajo las cuales el agua llega a existir. Con todo, es también, para aquellos que la entienden, una dirección para producir agua pura y para verificar cualquier cosa que pueda ser tomada por agua. Es una enunciación «mejor» que las populares y precientíficas, justamente porque al afirmar de modo comprensivo y exacto las condiciones para la existencia del agua, las pone de manera que dan una dirección concerniente a la generación del agua. Tal es, sin embargo, la novedad de la enunciación científica y su prestigio presente (debido en definitiva a su eficacia directiva) que a menudo se piensa que la enunciación científica posee más que una función de señal y que revela o es «expresiva» de la naturaleza interna de las cosas. Si lo fuera, entraría en competencia con el arte y tendríamos que tomar partido para decidir cuál de los dos promulga la revelación más genuina.

Lo poético como distinto de lo prosaico, lo artístico como distinto de lo científico, la expresión como distinta de la enunciación, hace algo que no es conducir a una experiencia, sino que constituye una experiencia. Un viajero que sigue la enunciación o dirección de una señal se encuentra en la ciudad que ha sido apuntada. Entonces puede *obtener* en su propia experiencia algo del significado que la ciudad posee; puede obtenerlo en tal magnitud que la ciudad se exprese a él, como la Abadía de Tintern se expresaba a Wordsworth a través de su poema. La ciudad podría tratar de expresarse mediante una celebración con gran pompa y otros recursos que harían perceptible su historia y su espíritu. Hay entonces, si el visitante tiene la experiencia que le permita participar, un objeto expresivo diferente de la descripción de un cronista, por completa y correcta que sea, como el poema de Wordsworth es diferente de la relación de la Abadía de Tintern dada por un anticuario. El poema o la pintura no operan en la dimensión de una relación descriptiva correcta, sino en la de la experiencia misma. La poesía y la prosa, la fotografía literal y la pintura operan con diferentes medios para distintos fines. La prosa está enunciada en proposiciones. La lógica de la poesía es superproposicional aun cuando use lo que son gramaticalmente hablando proposiciones. Éstas tienen una intención, el arte es una inmediata realización de la intención.

Las cartas de Van Gogh a su hermano están llenas de narraciones de cosas que ha observado y muchas de las cuales ha pintado. Cito uno de los muchos ejemplos.

> Tengo una vista del Ródano, el puente de hierro de Trinquetaille, en la que el cielo y el río tienen el color del ajenjo, los muelles una sombra de lilas, las figuras que se apoyan en el parapeto son negruzcas, el puente de hierro de un azul intenso con una nota de anaranjado vivo en el fondo, y una nota de malaquita intensa.

La descripción está calculada de manera que conduce a su hermano a una «vista» semejante, pero, ¿quién podría inferir solamente de las palabras «estoy tratando de captar algo en extremo descorazonador», la transición que el mismo Van Gogh hace a la *expresividad* particular que deseaba realizar en su pintura? Estas palabras por sí mismas no son la expresión; solamente apuntan a ella. La expresividad, el significado estético, es la pintura misma. No obstante, la diferencia entre la descripción de la escena y aquello que pretendía alcanzar, nos recuerda la diferencia entre enunciación y expresión.

Puede haber existido algo accidental en la escena física, que dejó a Van Gogh con la impresión de extrema desolación, pero el significado está aquí, como algo que va más allá de la experiencia

privada del pintor, algo que él considera que está ahí potencialmente al alcance de los otros. Si algo toma cuerpo es la pintura. Las palabras no pueden duplicar la expresividad del objeto, pero las palabras *pueden* indicar que la pintura no es «representativa» de un puente particular sobre el Ródano ni de un corazón desolado, ni aun de la propia emoción de desolación de Van Gogh, que tal vez fue primero excitada y luego absorbida por la escena (y dentro de ella). Con la presentación pictórica de un material pretende que todo el que estuviera en el lugar pudiera «observar» lo que miles han observado, presentar un objeto *nuevo* experimentado como teniendo su propio significado único. El torbellino emocional y un episodio externo se funden en un objeto que no es «expresivo» de ninguno de ellos, ni separados ni unidos mecánicamente, sino sólo de lo que significa «lo en extremo descorazonador». El pintor no desahogó la emoción de la desolación, esto era imposible, sino que seleccionó y organizó un asunto externo en vista de algo muy diferente, de una expresión. Y en el grado en que lo logró la pintura es, por necesidad, expresiva.

Al comentar Roger Fry los rasgos característicos de la pintura moderna, generaliza como sigue:

> Casi cada vuelta del caleidoscopio de la naturaleza puede presentar al artista una visión estética diferenciada, y al contemplar dicho campo particular de visión, la contemplación caótica y accidental (estéticamente) de las formas y colores, empieza a cristalizar armónicamente; cuando esta armonía se hace clara para el artista, su visión efectiva se distorsiona por el énfasis del ritmo que se produce en él. Ciertas relaciones de líneas se hacen para él plenas de significado; las aprehende ya no sólo con curiosidad, sino apasionadamente, y estas líneas se hacen tan fuertes y destacan tan claramente del resto, que las ve más distintamente que a primera vista. De modo semejante los colores, que en la naturaleza tienen casi siempre una cierta vaguedad y fugacidad, se le hacen tan definidos y claros en virtud de su necesaria relación con otros colores, que si decide pintar su visión la puede fijar definitivamente. En tal visión creadora los objetos como tales tienden a desaparecer, perdiendo su unidad separada y tomando su lugar como otros tantos trozos en el mosaico total de visión.

El pasaje me parece una excelente relación de lo que sucede en la percepción y construcción artísticas. Pone en claro dos cosas: la representación no es —si la visión ha sido artística y constructiva (creadora)— de «los objetos como tales», es decir, existentes en la escena natural, tal como ocurren literalmente o como son recordados. *No* es la *clase* de representación que ofrecería una cámara si, por ejemplo, un detective fijara la escena para sus propios propósitos. Además, la razón de este hecho aparece clara. Ciertas relaciones de líneas y colores se hacen importantes, «plenas de significado», y todo lo demás se subordina a la evocación de lo implicado en estas relaciones, se omite, se reforma, se añade, se transforma para transmitir las relaciones. Debemos añadir una cosa a lo dicho. El pintor no se aproxima a la escena con una mente vacía, sino con un fondo de experiencias desde largo tiempo fundidas en capacidades y gustos, o con una conmoción debida a experiencias más recientes. Llega con un espíritu expectante, paciente, con el deseo de ser impresionado, pero no sin cierto sesgo y tendencia en la visión. Por lo tanto, las líneas y los colores cristalizan en armonía más bien que en otra. Este modo especial de armonización no es el resultado de las líneas y colores, sino que es una función de lo que hay en la obra en su interacción con lo que el espectador lleva consigo. Una afinidad sutil con la corriente de su propia experiencia como criatura viviente, favorece que las líneas y colores se organicen en un modelo y ritmo más bien que en otro. La pasión que caracteriza la observación acompaña el desarrollo de la nueva forma, es la emoción estética característica de la que se ha hablado, pero no es independiente de una emoción que ha animado antes la experiencia artística; esta última se renueva y se recrea, fundiéndose con una emoción que pertenece a la visión de la materia calificada estéticamente.

Si estas consideraciones surgen en la mente, se aclaran ciertas ambigüedades unidas al pasaje citado. Fry sostiene que las líneas y sus relaciones están llenas de significado, pero nada de lo enunciado explícitamente indica que el significado al que se refiere pueda ser *exclusivamente* de las líneas en sus relaciones mutuas. Si así fuera, los significados de las líneas y los colores

reemplazarían completamente todo significado unido a ésta o a cualquier otra experiencia de la escena natural. De igual modo, el significado del objeto estético sería único, en el sentido de que no tendría nada que ver con los significados de cualquier otra cosa experimentada. Esta obra de arte sería expresiva solamente en el sentido de expresar algo que pertenece exclusivamente al arte. De otra afirmación de Mr. Fry, que se cita a menudo, puede inferirse que se pretende algo de esto al explicar que «el asunto» en una obra de arte es siempre impropio, si es que no resulta verdaderamente perjudicial.

Así pues, los pasajes citados plantean el problema de la naturaleza de la «representación» en el arte. El énfasis que pone el primer pasaje sobre la aparición de nuevas líneas y colores en relaciones nuevas es necesario para evitar los argumentos de los que abordan el problema bajo el supuesto, usual en la práctica si no en la teoría, especialmente en conexión con la pintura, de que la representación significa o imitación o reminiscencia agradable. No obstante, la afirmación de que el asunto es impropio, remite a los que la aceptan, a una teoría del arte completamente esotérica. Mr. Fry sigue diciendo: «En la medida en que el artista mira a los objetos sólo como partes de un campo total de visión, que es su propia teoría potencial, no puede dar cuenta de su valor estético». Y añade: «[...] el artista es de todos los hombres el más constante observador de su entorno, y el menos afectado por su intrínseco valor estético». De otra manera, ¿cómo explicar la tendencia del pintor de apartarse de las escenas y objetos que poseen un valor estético evidente hacia cosas que lo impresionan a causa de alguna rareza y forma? ¿Por qué es más probable que pinte el Soho que san Pablo?

La tendencia a la que se refiere Mr. Fry es cierta, como lo es la tendencia de los críticos a condenar una pintura sobre la base de que su asunto es «sórdido» o excéntrico, pero es igualmente cierto que todo artista auténtico evitará el material ya explotado estéticamente y buscará material en el que pueda tener libre juego su capacidad de visión individual y de interpretación. El artista deja que hombres menores digan con ligeras variantes lo que ya se ha dicho. Antes de que decidamos que tales consideraciones no explican la tendencia a la que se refiere Mr. Fry, antes de que obtengamos la inferencia particular que él saca, debemos volver a una consideración de peso ya anotada.

Mr. Fry pretende establecer una diferencia radical entre los valores estéticos intrínsecos a las cosas de la experiencia ordinaria y los valores estéticos de los que se ocupan los artistas. Da por hecho que los primeros están directamente conectados con el asunto y los últimos con la forma separada de cualquier asunto, excepto del que es estéticamente un accidente. Si fuese posible a un artista aproximarse a una escena sin intereses ni actitudes, ni con un fondo de valores sacados de sus anteriores experiencias, podría teóricamente ver las líneas y los colores exclusivamente en términos de sus relaciones como líneas y colores. Sin embargo, ésta es una condición imposible de conseguir. Además, en tal caso no tendría nada de que apasionarse. Antes de que un artista pueda iniciar la reconstrucción de la escena que tiene delante, en términos de relaciones de colores y líneas características de su pintura, observa la escena con significados y valores llevados a su percepción por sus experiencias anteriores. Éstas en verdad se rehacen, se transforman a medida que su nueva visión estética toma forma. No pueden desvanecerse y, sin embargo, el artista sigue viendo un objeto. Cualquiera que sea el ardor con el que el artista lo desee, no puede despojarse, en su nueva percepción, de los significados reunidos en su comercio pasado con su entorno, ni se puede librar de la influencia que ejercen sobre la sustancia y la manera de su presente visión. Si lo pudiera hacer y lo hiciera no quedaría nada que ver en el objeto.

Los aspectos y estados de su experiencia anterior sobre asuntos variados se han incorporado a su ser, son los órganos con que percibe. La visión creadora modifica estos materiales y toman su lugar en el objeto sin precedentes de una nueva experiencia. Recuerdos, no necesariamente conscientes, pero incorporados orgánicamente en la estructura misma de su yo, alimentan la observación en marcha. Son el alimento que da cuerpo a lo que se ve. Y cuando se reintegran a la materia de una nueva experiencia, dan expresividad al objeto nuevamente creado.

Supongamos que el artista quiere retratar con sus medios el estado emocional o el carácter permanente de alguna persona. Por la fuerza impulsora de sus medios modificará, si es un artista —es decir, un pintor que respeta sus medios y se disciplina a ellos—, el objeto que se presenta a él. Volverá a mirar el objeto en términos de líneas, colores, luz, espacio, relaciones que forman el todo pictórico, es decir, que crean un objeto gozado inmediatamente en la percepción. Al negar que el artista intente representar, en el sentido literal de reproducción, los colores, las líneas, etc., como existen en el objeto, Mr. Fry tiene completa razón. No obstante, no se sigue de aquí que no haya representación de significados de un asunto cualquiera, ni presentación de un asunto con significado propio que aclare y concentre el significado difuso y oscuro de otras experiencias. Si se generaliza la afirmación de Mr. Fry respecto a la pintura, extendiéndola al drama o a la poesía, éstos dejan de ser tales.

La diferencia entre las dos clases de representación puede ser indicada con referencia al dibujo. Una persona con maña puede fácilmente dibujar líneas que sugieran temor, coraje, diversión y así sucesivamente. Indica altivez con líneas curvas en una dirección, tristeza con curvas en la dirección opuesta. Con todo, el resultado no es un objeto de *percepción*. De lo que se ve se pasa inmediatamente a la cosa sugerida. El dibujo es semejante en su especie, aunque no en su constitución, a una señal. El objeto indica un significado más bien que contenerlo. Su valor es semejante al de la señal para el motorista por la dirección que da a su actividad posterior. El arreglo de las líneas y espacios no se goza en la percepción por su propia cualidad experimentada, sino por lo que nos recuerda.

Hay otra gran diferencia entre expresión y enunciación; esta última generaliza. Una enunciación intelectual es valiosa en el sentido de que conduce la mente a muchas cosas, todas de la misma clase. Es efectiva en el sentido de que, como un pavimento liso, nos transporta fácilmente a muchos lugares: el significado de un objeto expresivo, al contrario, está individualizado. El dibujo diagramático que sugiere pena no manifiesta la pena de una persona individual; exhibe la *clase* de «expresión» facial que, en general, manifiestan las personas cuando sufren una pena. El retrato estético de la pena manifiesta la pena de un individuo particular en relación con un acontecimiento particular. Lo que se pinta es *este* estado de tristeza y no una depresión abstracta. Tiene una ubicación *local*.

El estado de beatitud es un tema común en la pintura religiosa. Los santos se presentan gozando una condición de beata felicidad, aunque en muchas de las pinturas religiosas primitivas este estado está indicado más bien que expresado. Las líneas que lo identifican parecen signos de proposiciones. Son casi de una naturaleza general, como el halo que rodea la cabeza de los santos. La información de un carácter edificante es referida a símbolos tan convencionales como los que se ponen para distinguir las varias santa Catalina o para señalar las diferentes María, al pie de la cruz. No hay una relación necesaria, sino sólo una asociación que se cultiva en los círculos eclesiásticos, entre el estado genérico de beatitud y la figura particular en cuestión. Pueden despertar una emoción semejante en las personas que todavía conservan las mismas asociaciones. En vez de ser estético es de la especie descrita por William James:

> Recuerdo haber visto una pareja inglesa sentada durante más de una hora, en un día de febrero, en la Academia de Venecia ante la celebrada *Asunción* de Tiziano; y después de que el frío me expulsó de sala en sala, decidí salir al sol lo más pronto posible y dejar las pinturas, pero no sin antes acercarme reverentemente a la pareja para saber de qué formas superiores de susceptibilidad estaba dotada. Todo lo que oí fue la voz de la mujer murmurando: «¡Qué expresión tan suplicante tiene su cara!» ¡Qué *auto-abnegación*! ¡Qué *indigna* se siente del honor que recibe!

La religiosidad sentimental de las pinturas de Murillo proporciona un buen ejemplo de lo que sucede cuando un pintor de indudable talento subordina su sentido artístico a «significados» asociados, artísticamente impropios. Ante sus pinturas, el tipo de observación que estaba enteramente fuera del lugar en el caso

de Tiziano, sería pertinente, pero llevaría consigo una falta de satisfacción estética.

Giotto pintaba santos, pero sus caras son menos convencionales; son más individuales y, por lo tanto, están retratadas con más naturalidad. Al mismo tiempo están más estéticamente presentadas. Ahora el artista usa la luz, el espacio, el color y la línea, los medios, para presentar un objeto que pertenece al goce de una experiencia de percepción. El significado religioso característicamente humano y el valor característicamente estético se interpenetran y se funden; el objeto es verdaderamente expresivo. Esta parte de la pintura es un Giotto tan inconfundiblemente como los santos de Masaccio son Masaccios. La beatitud no es un patrón transferible de la obra de un pintor a la de otro, sino que lleva el sello de su creador individual, porque expresa su experiencia así como la que se presume pertenece a un santo en general. El significado se expresa más plenamente aún en su naturaleza esencial, en una forma individualizada más que en una representación esquemática o en una copia literal. Esta última contiene mucho de irrelevante; la primera es demasiado indefinida. Una relación artística entre el color, la luz y el espacio en un retrato no solamente es más agradable que en un boceto, sino que dice más. Ante un retrato de Tiziano, Tintoretto, Rembrandt o Goya nos parece que estamos en presencia del carácter esencial, pero el resultado se logra con medios estrictamente plásticos, en tanto que la manera misma en que están tratados los fondos nos da algo más que la personalidad. La distorsión de las líneas y el apartamiento del color verdadero pueden añadirse no solamente al efecto estético, sino aumentar la expresividad, porque el material no está subordinado a un significado particular y preexistente que conocemos en la persona en cuestión (y una reproducción literal puede dar solamente un momento particular), sino que está reconstruido y reorganizado de manera que expresa la visión imaginativa del artista acerca de todo el ser de la persona.

No hay un equívoco más común en la pintura que el que se refiere a la naturaleza del dibujo. El observador que ha aprendido a reconocer, pero no a percibir estéticamente, puede estar ante

un Botticelli, un Greco o un Cézanne y decir «que lástima que el pintor no ha aprendido a dibujar». Sin embargo, el dibujo puede no ser el fuerte del artista. El doctor Barnes ha señalado la función real del dibujo en la pintura. No es un medio para obtener la expresión en general, sino un valor especial de la expresión; no es un medio para ayudar al reconocimiento por el trazado exacto y la sombra definida: el dibujo es dibujo *separado*; es la extracción de lo que el asunto tiene que decir en particular al pintor en su experiencia integral. Como la pintura es una unidad de partes correlativas, cada asignación de una figura particular tiene, además, que ser dibujada dentro de una relación de refuerzo mutuo con todos los otros medios plásticos: color, luz, planos espaciales y colocación de las otras partes. Esta integración puede incluir, y lo hace de hecho, una distorsión física desde el punto de vista de la forma real de las cosas.[1]

Los bocetos lineales que se usan para reproducir con exactitud una forma particular son por necesidad limitados en expresión. O expresan una sola cosa «realísticamente» como se dice a veces, o expresan una clase general de cosas por las cuales reconocemos la especie: ser un hombre, un árbol, un santo o cualquier otra cosa. Las líneas «dibujadas» estéticamente cumplen muchas funciones con el correspondiente aumento de expresión. Concretan el significado del volumen, del espacio y la posición, de la solidez y el movimiento; entran dentro del juego de todas las otras partes de la pintura, y sirven para relacionar todas las partes, de manera que el valor del todo esté expresado enérgicamente. La mera habilidad en el dibujo no puede hacer líneas que cumplan todas estas funciones. Al contrario, la habilidad aislada a este respecto es seguro que prácticamente termina en una construcción donde el trazado lineal queda fuera y se separa de la expresión de la obra como un todo. En el desarrollo histórico de la pintura, la determinación de las formas por el dibujo ha progresado firmemente, desde ser una indicación agradable de un objeto

1. Barnes, *The art in Painting*, págs. 86, 126, y *The Art of Matisse*, el capítulo sobre Dibujo, especialmente págs. 81-82.

particular, hasta convertirse en una relación de planos y en una aparición armoniosa de colores.

El arte «abstracto» puede parecer una excepción a lo dicho sobre la expresividad y el significado. Algunas personas no consideran que sus obras de arte abstracto sean obras de arte y otras personas, en cambio, las consideran como la como la cima misma del arte; estos últimos las estiman así por su alejamiento de la representación en su sentido literal, y los primeros niegan que tenga expresividad. La solución del asunto pienso que se encuentra en la siguiente afirmación del doctor Barnes:

> La referencia al mundo real no desaparece del arte cuando la forma deja de ser la de las cosas verdaderamente existentes, así como la objetividad no desaparece de la ciencia cuando deja de hablar de la tierra, el fuego, el aire y el agua y la sustituye por esas cosas menos reconocibles, el hidrógeno, el oxígeno, el nitrógeno y el carbono [...] Cuando no encontramos en una pintura la representación de algún objeto particular, lo que representa pueden ser las cualidades que comparten *todos* los objetos particulares tales como color, extensión, solidez, movimiento, ritmo, etc. Todas las cosas particulares tienen estas cualidades; en consecuencia, lo que sirve, por decirlo así, como paradigma de la esencia visible de todas las cosas puede seguir despertando las emociones que provocan las cosas individuales de un modo más especial.[2]

El arte, en suma, no deja de ser expresivo porque ponga de forma visible las relaciones de las cosas sin ninguna otra indicación de las particularidades de esas relaciones, más que las necesarias para componer un todo. Cada obra de arte «abstrae» en cierto grado los rasgos particulares de los objetos expresados. De otra manera solamente crearía por medio de la imitación exacta una ilusión de la presencia de las cosas mismas. El asunto definitivo de la «naturaleza muerta» en pintura es altamente «realista»: mantelería, ollas, manzanas, tazas. Sin embargo, una «naturaleza muerta» de Chardin o Cézanne presenta este material en términos de relaciones de líneas, planos y colores cuyo goce es inherente a la percepción. Este reordenamiento no podría ocurrir sin un cierto grado de «abstracción» de la existencia física. Ciertamente, el intento mismo de presentar objetos tridimensionales en un plano de dos dimensiones requiere una abstracción de las condiciones usuales en las que existen. No hay regla *a priori* para decidir hasta dónde puede ser llevada la abstracción. En una obra de arte la prueba del pastel está decididamente en comerlo. Hay naturalezas muertas de Cézanne en las que uno de los objetos está verdaderamente en levitación. Sin embargo, la expresividad del todo para un observador de visión estética resulta exaltada, no disminuida. Hace resaltar un rasgo que todos dan por concedido al ver la pintura; es decir, que ningún objeto de la pintura está *físicamente* sostenido por otro. El sostén que se dan uno al otro está en sus contribuciones respectivas a la experiencia de la percepción. La expresión de la aptitud de los objetos para moverse, aunque temporalmente se mantengan en equilibrio, se intensifica por la abstracción de las condiciones que son física y externamente posibles. «Abstracción» es un término usualmente asociado con actividades característicamente intelectuales, pero en verdad se encuentra en toda obra de arte. La diferencia radica en el interés y en el propósito de la abstracción en la ciencia y en el arte, respectivamente. En la ciencia se produce en favor de la enunciación efectiva, tal como se ha definido; en el arte, en favor de la expresividad del objeto, y el propio ser y la experiencia del artista determinan qué debe ser expresado y, en consecuencia, la naturaleza y extensión de la abstracción.

Es un hecho aceptado por todos que el arte implica la selección. La falta de selección o una atención no dirigida producen una miscelánea desorganizada. La fuente directiva de la selección es el interés; una inclinación inconsciente pero orgánica hacia ciertos aspectos y valores del universo complejo y variado en que vivimos. En ningún caso puede rivalizar una obra de arte con la infinita concreción de la naturaleza. Un artista es cruel cuando selecciona, siguiendo la lógica de su interés, y añade a su inclinación selectiva una florescencia o «incremento» en el sentido o dirección en que es arrastrado. El único límite que no debe rebasarse es el que conserva

2. *The Art in Painting*, pág. 52. El origen de la idea es referido al Doctor Buermayer.

la referencia a las cualidades y estructura de las cosas en el ambiente. De otra manera el artista trabaja dentro de un esquema puramente privado de referencia y el resultado no tiene sentido aun cuando estén presentes colores vívidos y sonidos fuertes. La distancia entre las formas científicas y los objetos concretos muestra la extensión a las que las diferentes artes pueden llevar sus transformaciones selectivas sin perder la referencia al esquema objetivo.

Los desnudos de Renoir producen placer sin ninguna sugestión pornográfica. Las cualidades voluptuosas de la carne se mantienen e incluso se acentúan, pero las condiciones de la existencia física de los cuerpos desnudos se han abstraído. A través de la abstracción y por medio del color, las asociaciones ordinarias que se refieren a los cuerpos se transfieren a un nuevo reino, porque estas asociaciones son estímulos prácticos que desaparecen en la obra de arte. Lo estético expele a lo físico, y la elevación de las cualidades comunes a la carne y a las flores desecha lo erótico. La concepción de que los objetos tienen valores fijos e inalterables es precisamente el prejuicio de que el arte nos emancipa. Las cualidades intrínsecas de las cosas resaltan con sorprendente vigor y frescura, precisamente porque las asociaciones convencionales son desplazadas.

El discutido problema del lugar de lo feo en las obras de arte me parece que obtiene solución cuando sus términos son vistos en este contexto. La palabra «feo» se aplica al objeto en sus asociaciones habituales, aquellas que han llegado a aparecer inherentes a algún objeto determinado. No obstante, no se aplica a lo que está presente en la pintura o en el drama, sino que aquí se produce una transformación del objeto al mostrar propia expresividad, a causa de una nueva situación: exactamente como en el caso de los desnudos de Renoir. Algo feo en otras condiciones, que son las usuales, se extrae de las condiciones en las que era repulsivo y se transfigura en cualidad al hacerse parte de un todo expresivo. En su nueva situación el contraste mismo con la primera fealdad añade sabor, animación, y en asuntos serios, aumenta la profundidad del significado de manera increíble.

El poder peculiar de la tragedia de dejarnos al fin con un sentido de reconciliación más bien que de horror, forma el tema de una de las más viejas discusiones del arte literario.[3] Cito una teoría que es apropiada para la presente discusión. Samuel Johnson dijo: «El deleite de la tragedia procede de nuestra conciencia de la ficción; si pensáramos que los asesinatos y las traiciones son reales, no nos gustarían». Esta explicación parece estar construida sobre el modelo de la afirmación de los niños, de que los alfileres han salvado la vida de muchas personas «teniendo en cuenta que no se los han tragado». La ausencia de realidad en el acontecimiento dramático es, en verdad, una condición negativa del efecto de la tragedia, pero no por esto matar ficticiamente es agradable. El hecho positivo es que al quitar un asunto de su contexto práctico ha entrado en un todo nuevo como parte integrante de él. En su nueva relación, adquiere una expresión nueva, se hace una parte cualitativa de un designio cualitativamente nuevo. Mr. Colvin, después de citar el pasaje de Johnson, antes apuntado, añade: «Así nuestra peculiar conciencia del placer al mirar el duelo de esgrima en *Como gustéis* depende de nuestra conciencia de ficción». Aquí también una condición negativa es tratada como fuerza positiva. «La conciencia de hallarnos ante una ficción» es una manera ambigua de expresar algo que en sí mismo es intensamente positivo: la conciencia de un todo integral en el que un incidente adquiere un nuevo valor cualitativo.

Al discutir el acto de expresión, vimos que la conversión de un acto de descarga inmediata en un acto de expresión depende de la existencia de condiciones que impiden su manifestación directa, y lo reconducen a través de en un canal en donde se coordina con otras impulsiones. La inhibición de la emoción original no

3. No puedo menos que pensar que la cantidad de pensamiento consagrado a encontrar explicaciones ingeniosas a la idea aristotélica de la catarsis, se debe más bien a la fascinación del tópico que a alguna sutileza de Aristóteles. Los sesenta o más significados que se han dado de ella parecen innecesarios, en vista de su propia enunciación literal de que las personas son dadas a una excesiva emoción, y que como la música religiosa cura a la gente con frenesí religioso, «como personas curadas por una droga», así los excesivamente tímidos y compasivos, y todos los que sufren de emociones en extremo intensas, se purgan con melodías, y el alivio es agradable.

es una supresión de la misma; la restricción no es en arte idéntica con la constricción. La impulsión se modifica por tendencias colaterales; la modificación le añade un significado: el significado del todo en el cual funciona, desde ahora, como una parte constituyente. En la percepción estética hay dos modos de respuesta colateral y cooperativa, implicados en el paso de la descarga directa a un acto de expresión. Estas dos maneras de subordinación y refuerzo explican la expresividad del objeto percibido. Por su medio, un incidente particular deja de ser un estímulo de la acción directa y se convierte en un valor del objeto percibido.

El primero de estos factores colaterales es la existencia de disposiciones motoras previamente formadas. Un cirujano, un jugador de golf, de pelota, así como un bailarín, un pintor o un violinista, tienen a mano y bajo su mando ciertos sistemas motores del cuerpo. Sin ellos no se puede ejecutar con habilidad ningún acto complejo. Un cazador inexperto siente fiebre cuando repentinamente encuentra la caza que ha estado persiguiendo, pues no tiene líneas efectivas de respuesta motora prontas y en expectativa. Sus tendencias a la acción, por consiguiente, entran en conflicto y chocan entre sí dando como resultado la confusión. Sin embargo, la mano veterana, ante la caza puede excitarse emocionalmente, pero elabora su emoción dirigiendo su respuesta por los canales preparados de antemano: firmeza de la vista y de la mano, puntería del rifle, etc. Si lo sustituimos por un pintor o por un poeta al encontrar repentinamente un ciervo gracioso en una verde floresta, manchada de sol, se produce también una respuesta inmediata desviada por canales colaterales. No está listo para disparar, pero tampoco permite que su respuesta se difunda a través de todo su cuerpo. Las coordinaciones motoras que están listas a causa de una experiencia anterior hacen, desde luego, más aguda e intensa su percepción de la situación, y la incorporan a significados que le dan profundidad, al mismo tiempo que lo visto cae dentro de ritmos apropiados.

He estado hablando desde el punto de vista de quien actúa, pero precisamente son válidas consideraciones similares para el espectador. Deben de existir canales indirectos y colaterales de respuesta, preparados de antemano, en el caso de quien realmente ve la pintura u oye la música. Esta preparación motora es gran parte de la educación estética en cualquiera de sus direcciones particulares. Saber a qué mirar, cómo y para qué, es una cuestión de preparación del equipo motor. Un cirujano hábil es quien aprecia el arte de la ejecución de otro cirujano; lo sigue empáticamente, aunque no abiertamente, en su propio cuerpo. Quien sabe algo sobre la relación de los movimientos del pianista en la ejecución de una pieza de música, oirá algo que el mero profano no percibe, así como el pianista experto «teclea» la música mientras lee una partitura. No tiene uno que saber mucho sobre la mezcla de colores en la paleta o sobre las pinceladas que trasladan los pigmentos a la tela para ver la pintura. Sin embargo, es necesario que haya canales precisos listos para la respuesta motora, debidos, en parte, a la constitución nativa y, en parte, a la educación mediante la experiencia. La emoción puede despertarse pero ser tan irrelevante para el acto de percepción como lo es para un cazador poseído de la fiebre del gamo. No es mucho decir que la emoción que carece de líneas motoras de operación apropiadas, puede ser tan indirecta que confunda y deforme la percepción.

Con todo, se necesita algo para cooperar con las líneas precisas de respuesta motora. Una persona sin "entrenamiento" para el teatro puede estar dispuesta a tomar parte activa en lo que sucede, ayudar al héroe en burlar al villano, como lo haría en la vida real, de modo que no verá la obra. Sin embargo, un crítico hastiado puede dejarse llevar por sus modos especializados de percepción teatral, modos de respuesta siempre motora, hasta el extremo de centrarse en percibir *cómo* están hechas las cosas, sin que le importe gran cosa lo *que* se expresa. El otro factor que se requiere a fin de que una obra pueda ser expresiva para un perceptor, son los significados y valores extraídos de experiencias anteriores, fundidos entre sí y con las cualidades presentes directamente en la obra de arte. Si no equilibra las respuestas técnicas con ese material secundario, aquéllas son tan puramente técnicas que limitan estrechamente la expresividad del objeto. No obstante, si el material de experiencias anteriores no se combina directamente con

las cualidades del poema o la pintura, dichas experiencias quedarán como una sugestión extraña y no como parte de la expresividad del objeto mismo.

He evitado el uso de la palabra «asociación» porque la psicología tradicional supone que el material asociado y el color o sonido inmediato que lo provoca permanecen separados entre sí. No admite la posibilidad de una fusión tan completa que incorpore ambos miembros en un solo todo. Esta psicología sostiene que la cualidad directamente sensible es una cosa, y la idea o imagen que llama o sugiere es otro elemento mental distinto. La teoría estética basada en esta psicología no puede admitir que quien sugiere y lo sugerido puedan interpenetrarse y formar una unidad en la que la cualidad sensible presente confiere vida a la realización, mientras que el material evocado proporciona contenido y profundidad.

El resultado impuesto tiene una mayor importancia para la estética de lo que parece a primera vista. La cuestión de la relación que existe entre la materia directamente sensible y lo que se incorpora a ella a causa de experiencias anteriores, va al corazón de la expresividad de un objeto. La incapacidad para ver que lo que sucede no es una «asociación» externa, sino una integración interna e intrínseca, ha conducido a dos concepciones opuestas e igualmente falsas sobre la naturaleza de la expresión. De acuerdo con una teoría, la expresividad *estética* pertenece a las cualidades directamente sensibles, y lo añadido por sugestión sólo hace al objeto más interesante pero sin formar parte de su ser estético. La otra teoría toma la posición opuesta e imputa la expresividad enteramente al material asociado.

La expresividad de las líneas como meras líneas se ofrece como prueba de que el valor estético pertenece a las cualidades sensibles en y por sí mismas; su estatuto puede servir como piedra de toque para esta teoría. Diferentes clases de líneas, rectas y curvas, y entre las rectas la horizontal y la vertical, y entre las curvas las cerradas y las que declinan y suben, tienen diferentes cualidades estéticas inmediatas. Sobre este hecho no hay duda. Sin embargo, la teoría que está en consideración sostiene que su expresividad peculiar puede explicarse sin ninguna referencia, más allá del aparato sensible directamente incluido. Se sostiene que la dureza seca de una línea recta se debe al hecho de que el ojo al ver tiende a cambiar su dirección, moviéndose en la tangente, de manera que cuando es impelido a moverse en línea recta, obra bajo coerción, y, en consecuencia, el resultado experimentado es desagradable. Las líneas curvas, por otro lado, son agradables porque se conforman a las tendencias naturales de los propios movimientos del ojo.

Se admite que este factor probablemente tiene algo que ver con la mera agradabilidad o desagradabilidad de la experiencia, pero no se toca el problema de la expresividad. Aunque el aparato óptico pueda aislarse en la disección anatómica, nunca *funciona* aisladamente, sino que opera en conexión con la mano para alcanzar las cosas o para explorar su superficie, guía la manipulación de las cosas, dirige la locomoción. Este hecho tiene como consecuencia el que las cualidades sensibles que llegan a nosotros mediante el aparato óptico están ligadas simultáneamente con las que nos llegan de los objetos mediante actividades colaterales. La redondez que vemos es la de las pelotas; los ángulos percibidos no son el resultado de variaciones en los movimientos del ojo, sino propiedades de libros y cajas manipuladas; las curvas son el arco del cielo, la cúpula de un edificio; las líneas horizontales se ven como el plano de la tierra, las aristas de las cosas que nos rodean. Este factor está tan continua e infaliblemente incluido en cada uno de los ojos que las cualidades de las líneas visualmente experimentadas no pueden posiblemente referirse a la sola acción de los ojos.

La naturaleza, en otras palabras, no nos presenta líneas aisladas. Como experiencias, son las líneas de los objetos, los límites de las *cosas*. Definen los contornos por los cuales reconocemos ordinariamente los objetos que nos rodean. Por lo tanto, las líneas, aun cuando tratemos de ignorar otra cosa y las contemplemos aisladas, llevan la significación de los objetos de que son partes constituyentes. Son expresivas de las escenas naturales que ellas nos definen. A la vez que las líneas separan y definen objetos, también los reúnen y los conectan. Quien ha corrido en una arista saliente apreciará la adecuación del término «agudo». Los objetos con líneas que se extienden ampliamente tienen a

menudo esta cualidad tan estúpida que llamamos «obtusa». Es decir, que las líneas expresan las maneras como las cosas actúan entre sí y sobre nosotros; las maneras con las que se refuerzan e interfieren, cuando los objetos actúan entre sí. Por esta razón las líneas son ondulantes, verticales, oblicuas, torcidas, majestuosas; por esta razón incluso parecen tener expresividad moral en la percepción directa. Están ligadas a la tierra y parecen deseosas; íntimas y fríamente lejanas; acariciadoras y repelentes. Llevan con ellas las propiedades de los objetos.

No se puede prescindir de las propiedades habituales de las líneas ni en el experimento que trate de aislar la experiencia de las líneas de toda otra cosa. Las propiedades de los objetos que definen las líneas y los movimientos que ellas relacionan están hondamente trabados. Estas propiedades son resonancias de una multitud de experiencias en las que, por nuestro interés en los objetos, ni siquiera nos damos cuenta de las líneas como tales. Líneas diferentes y diferentes relaciones de líneas se han cargado inconscientemente con los valores resultantes de lo que ellas mismas producen en nuestra experiencia, en nuestro contacto con el mundo que nos rodea. La expresividad de las líneas y las relaciones espaciales en la pintura no puede entenderse sobre otras bases.

La otra teoría niega que las cualidades sensibles inmediatas tengan expresividad; sostiene que lo sensible sirve simplemente como un vehículo externo que nos trae otros significados. Vernon Lee es un artista de indudable sensibilidad que ha desarrollado esta teoría coherentemente y de manera tal que, aunque tenga algo en común con la teoría alemana del *Einfuehlung* o empatía, evita la idea de que nuestra percepción estética es una proyección en los objetos de una imitación interna de sus propiedades, que dramáticamente ejecutamos cuando miramos a ellas, una teoría que, al contrario, es apenas una versión animista de la teoría clásica de la representación.

De acuerdo con Vernon Lee y algunos otros teóricos en el campo de la estética, «arte» significa un grupo de actividades que son, respectivamente, registradoras, constructivas, lógicas y comunicativas. No hay nada estético en el arte mismo. Los productos del arte se hacen estéticos «como respuesta a un deseo totalmente diferente que tiene sus propias razones, tipos e imperativos». Este deseo «totalmente diferente» es el deseo de *formas* (*shapes*), y este deseo se despierta por la necesidad de establecer relaciones congruentes entre nuestros modos de fantaseo *motor*. Por lo tanto, las cualidades sensibles directas como el color y el sonido son inadecuadas. Esta demanda de formas se satisface cuando nuestra imaginación motora repite las *relaciones* encarnadas en un objeto, como por ejemplo, «el arreglo en abanico de líneas convergentes y los perfiles exquisitamente fraseados de las colinas, que se levantan a intervalos en crestas agudas y que caen para elevarse después en curvas ampliamente cóncavas».

Se dice que las cualidades sensibles no son estéticas, porque a diferencia de las relaciones que reproducimos activamente, nos son impuestas y tienden a dominarnos. Lo que cuenta es lo que *hacemos*, no lo que recibimos. Lo esencial estéticamente es nuestra propia actividad mental de partir, viajar, regresar al punto de partida, retener el pasado, llevarlo en nuestra marcha; el movimiento de atención hacia atrás y hacia adelante, a medida que estos actos son ejecutados por el mecanismo del fantaseo motor. Las relaciones resultantes definen *la forma* que es *enteramente* una cuestión de relaciones. Aquéllas «transforman lo que serían de otra manera yuxtaposiciones sin sentido o secuencia de sensaciones, en entidades significativas que pueden ser recordadas y reconocidas aun cuando sus sensaciones constituyentes estén completamente alteradas, precisamente en formas». El resultado de esto es la empatía en su verdadera significación:

> [que no trata] directamente con estados de ánimo y emociones, sino con las condiciones dinámicas que entran en los estados de ánimo y las emociones, tomando sus nombres [...] Los dramas variados y variadamente combinados, representados por líneas curvas y ángulos, tienen lugar no en el mármol o en el pigmento en que se concretan las formas contempladas, sino *solamente en nosotros* [...] Y puesto que nosotros somos los únicos actores reales, estos dramas empáticos de líneas están destinados a afectarnos, ya

sea para corroborar o para contradecir nuestras necesidades vitales y nuestros hábitos. [La cursiva no está en el texto original.]

La teoría es significativa porque separa enteramente sensaciones y relaciones, materia y forma, lo activo y lo receptivo, las fases de la experiencia, y porque enuncia lo que sucede lógicamente cuando se separan. El reconocimiento del papel de las relaciones y de la actividad por nuestra parte (esta última fisiológicamente mediatizada, con toda probabilidad, por nuestros mecanismos motores) nos parece interesante en comparación con las teorías que sólo reconocen cualidades sensibles cuando son recibidas y padecidas pasivamente. No obstante, una teoría que considera el color en la pintura como estéticamente impropio, y que sostiene que los sonidos en la música son algo sobre lo que se superponen las relaciones estéticas, apenas necesita refutación.

Las dos teorías que se han criticado se complementan entre sí, pero la verdad no puede ser alcanzada teóricamente en estética con la adición mecánica de una teoría a la otra. La expresividad del objeto artístico se debe al hecho de que presenta una interpenetración completa de los materiales de la percepción y de la acción, incluyendo en ésta la reorganización de la materia que proviene de nuestra experiencia pasada. Pues en la interpenetración dicha materia no es un material añadido por asociación externa ni por superposición a las cualidades sensibles. La expresividad del objeto es el informe y la realización de la fusión completa de lo que experimentamos, de lo que nuestra actividad de percepción atenta lleva a lo que recibimos mediante los sentidos.

Merece la pena observar a qué se refieren nuestras necesidades vitales y hábitos, para su satisfacción. ¿Son puramente formales estas necesidades vitales y estos hábitos? ¿Pueden quedar satisfechos sólo por medio de relaciones, o necesitan alimentarse con la materia del color y el sonido? Esto parece admitirse implícitamente cuando Vernon Lee sigue diciendo que «el arte, lejos de librarnos del sentido de la vida real, intensifica y amplía aquellos estados de serenidad muy raros, pequeños y mezclados, de los cuales el curso de nuestra vida práctica normal nos da apenas una muestra». Así es

exactamente. Sin embargo, las experiencias que el arte intensifica y amplía no existen solamente dentro de nosotros, ni consisten en relaciones separadas de la materia. Los momentos en que la criatura es más viva, más compleja y concentrada, son los de pleno intercambio con el ambiente, en los que el material sensible y las relaciones están más completamente compenetrados. El arte no ampliaría la experiencia si hiciera que el yo se encerrase dentro de sí mismo, ni sería expresiva la experiencia que resultara de tal encierro.

Ambas teorías consideran a la criatura viva por separado del mundo en el que vive; sabiendo que toda vida se desarrolla por interacción mediante una serie de actos y experiencias relacionados, que cuando los esquematiza la psicología, son motores y sensibles. La primera teoría encuentra en la actividad orgánica aislada de los acontecimientos y escenas del mundo una causa suficiente de la naturaleza expresiva de ciertas sensaciones. La otra teoría localiza el elemento estético «únicamente en nosotros», mediante la proyección de las relaciones motoras en «formas». No obstante, el proceso de la vida es continuo; posee continuidad porque es el proceso permanente y renovado de la acción sobre el ambiente y de éste sobre el ser, junto con la constitución de relaciones entre lo que se hace y lo que se padece. De aquí que la experiencia sea necesariamente acumulativa y su asunto principal gane expresividad en virtud de la continuidad acumulativa. El mundo que experimentamos se hace parte integral del yo que actúa y es actuado en la experiencia posterior. En los sucesos físicos las cosas y los acontecimientos experimentados pasan y se van, pero algo de su significado y valor se retiene como parte integrante del yo. Mediante los hábitos formados en el intercambio con el mundo, nosotros también habitamos el mundo. Éste se hace un hogar y este hogar es parte de cada una de nuestras experiencias.

Entonces ¿cómo pueden los objetos de la experiencia no convertirse en expresivos? La apatía y la torpeza ocultan esta expresividad formando una costra alrededor de los objetos. La familiaridad induce a la indiferencia, el prejuicio nos ciega; la presunción

mira por el lado equivocado del telescopio y disminuye la significación poseída por los objetos en favor de una pretendida importancia del yo. El arte rompe el caparazón que oculta la expresividad de las cosas experimentadas; nos sacude la pereza de la rutina y nos permite olvidarnos, de nosotros mismos para reencontrarnos en el deleite del mundo experimentado en sus variadas cualidades y formas. Intercepta toda sombra de expresividad que se encuentra en los objetos y los ordena en una nueva experiencia de la vida.

Como los objetos de arte son expresivos, se hacen comunicativos. Yo no digo que la comunicación a otros sea la intención del artista, pero es una consecuencia de su obra —que en efecto vive solamente en comunicación cuando opera en la experiencia de otros—. Si el artista desea comunicar un mensaje *especial*, tenderá por ello a limitar la expresividad de su obra para otros, ya sea que quiera comunicar una lección moral o el sentido de su propio ingenio. La indiferencia a la respuesta del público inmediato es el rasgo necesario de todos los artistas que tienen algo nuevo que decir. Con todo, están animados por la profunda convicción de que, puesto que sólo pueden decir lo que tienen que decir, el problema no está en su obra, sino en los que a pesar de tener ojos no ven y a pesar de tener oídos no oyen. La comunicabilidad no tiene nada que ver con la popularidad.

No puedo menos que juzgar falso lo que dice Tolstoi sobre el contagio inmediato como *test* de la cualidad artística, y que lo que dice sobre la única clase de material que puede ser comunicado resulta estrecho de miras. Sin embargo, si el lapso se extendiera, es cierto que ningún hombre podría ser considerado elocuente, si en algún momento alguien no se conmoviera al escucharlo. Los que se conmueven sienten, como dice Tolstoi, que lo que la obra expresa es, por decirlo así, algo que uno ha estado deseando expresar. Al mismo tiempo, el artista trabaja para crear un público con el cual comunicarse. Al cabo, las obras de arte son el único medio de comunicación completa y sin estorbos, entre hombre y hombre, que hay en un mundo lleno de abismos y muros que limitan la comunidad de la experiencia.

6. SUSTANCIA Y FORMA

Puesto que los objetos de arte son expresivos, constituyen un lenguaje. En realidad son muchos los lenguajes, pues cada arte tiene su propio medio y este medio es especialmente adecuado para una clase de comunicación. Cada medio dice algo que no puede ser dicho bien y completamente en otra lengua. Las necesidades de la vida diaria han dado una superior importancia práctica al modo de comunicación que es el habla. Desgraciadamente, este hecho ha provocado el nacimiento de la impresión generalizada de que los significados expresados en arquitectura, escultura, pintura y música pueden ser traducidos en palabras con poca o ninguna pérdida. De hecho, cada arte habla un idioma que trasmite lo que no puede decirse en otra lengua sin tener que variar sustancialmente.

El lenguaje existe sólo cuando es oído y hablado; el oyente es un participante indispensable; la obra de arte sólo es completa si opera en la experiencia de otros distintos de su autor. Por consiguiente, el lenguaje implica lo que los lógicos llaman una relación triádica: el que habla, la cosa dicha y al que se habla. El objeto externo, el producto del arte, es el lazo que conecta al artista con su público. Aun cuando el artista trabaje en la soledad están presentes los tres términos. Cuando la obra está en progreso, el artista tiene que convertirse por compensación en el público receptor. Solamente puede hablar, si su obra apela a él como si fuera alguien a quien se habla mediante lo que percibe; observa y entiende, como pudiera hacerlo una tercera persona que anota e inter-

preta. Según Matisse: «Cuando está terminada una pintura, es como un niño recién nacido. El artista mismo necesita tiempo para entenderla». Tiene que ser vivida, como se vive a un niño si queremos captar el significado de su ser.

Todo lenguaje, cualquiera que sea su medio, implica lo *que* se dice y *como* se dice, o sea, la sustancia y la forma. La gran cuestión concerniente a la sustancia y a la forma es: ¿la materia llega primero ya hecha y viene después la investigación para descubrir la forma en que incorporarla? O ¿todo el esfuerzo creador del artista es una aspiración para dar forma a la materia, para actualizar la auténtica sustancia de la obra de arte? La cuestión es muy vasta y profunda. La respuesta que se dé determina la resolución de muchos otros puntos controvertidos en la crítica estética. ¿Hay un valor estético que pertenece a la materia sensible y otro a la forma que la hace expresiva? ¿Todos los asuntos son apropiados para un tratamiento estético, o sólo algunos podemos seleccionar con este fin por su carácter intrínseco superior? ¿La «belleza» es otro nombre para la forma que proviene de otra parte, como una esencia trascendente sobre la materia, o es un nombre para la cualidad estética que aparece siempre que *la materia se forma* de manera que la hace adecuadamente expresiva? ¿La forma es, en su sentido estético, algo que únicamente señala como estético desde el principio un cierto reino de objetos, o es el nombre abstracto de lo que surge siempre que una experiencia alcanza un desarrollo completo?

Todas estas relaciones están implícitas en las discusiones de los tres capítulos previos, e implícitamente han sido contestadas. Si se toma un producto artístico como autoexpresión del yo y este «yo» considerado como algo completo y contenido en sí mismo, entonces, naturalmente, la sustancia y la forma quedan separadas. Aquello de lo que se reviste una revelación del yo es, implícitamente, un añadido ajeno a las cosas expresadas. La exterioridad persiste sin importar cuál de las dos sea considerada como forma y como sustancia. Es también claro que si no hubiera autoexpresión, y libre juego de la individualidad, el producto sería por necesidad sólo ejemplar de una especie; carecería de la frescura y la originalidad que se encuentra solamente en las cosas que son individuales por cuenta propia. Aquí hay un punto por el cual puede ser abordada la relación de forma y sustancia.

El *material* del que se compone una obra de arte pertenece al mundo común más bien que al yo, sin embargo, hay autoexpresión en el arte porque el yo asimila ese material, de un modo característico, para devolverlo al mundo público en una forma que constituye un objeto nuevo. Este nuevo objeto puede producir como consecuencia, en los que lo perciben, reconstrucciones similares, recreaciones del material antiguo y común, y, en consecuencia, llegar con el tiempo a establecerse como parte del mundo reconocido, como «universal». El material expresado no puede ser privado; si así fuera sería cosa de locos. No obstante, la *manera* de decirlo es individual, y si el producto es una obra de arte, irrepetible. La identidad en el modo de producción define el trabajo de una máquina, cuya contraparte en términos estéticos es lo académico. La cualidad de una obra de *arte* es *sui generis* porque el modo de procesar la materia general la transforma en una sustancia fresca y vital.

Lo que es cierto para el productor lo es también para el que percibe. Éste puede percibir académicamente buscando identidades con la que ya está familiarizado; o buscar de modo docto, pedantesco, un material adecuado para una historia o artículo que quiere escribir, o sentimentalmente tratar de ilustrar algún tema que le es grato emocionalmente. Sin embargo, si percibe estéticamente, creará una experiencia cuyo *subject matter*, la sustancia, será nuevo. Un crítico inglés, Mr. A. C. Bradley, ha dicho que «como la poesía consiste en poemas, tenemos que pensar en un poema como en verdad existe; y un verdadero poema es una sucesión de experiencias —sonidos, imágenes, pensamientos— a través de las que pasamos cuando leemos el poema [...] Un poema existe en innumerables grados». Y también es cierto que existe. En innumerables cualidades o modos, puesto que no hay dos lectores que tengan exactamente la misma experiencia, en función de las «formas», o maneras de respuesta que aportan. Un poema nuevo es creado por cada uno de los que leen poéticamente, no porque su materia

prima sea original —ya que después de todo vivimos en el mismo viejo mundo—, sino porque cada individuo trae consigo, cuando ejercita su individualidad, una manera de ver y de sentir que en su interacción con el antiguo material crea algo nuevo, algo que no existía previamente en la experiencia.

Una obra de arte, sin importar lo antigua y clásica que sea verdaderamente, no sólo potencialmente, una obra de arte sólo cuando vive en alguna experiencia individualizada. Como trozo de pergamino, de mármol, de tela, permanece (sujeto a los estragos del tiempo) idéntica a sí misma a lo largo del tiempo. Sin embargo, como obra de arte es vuelta a crear cada vez que es experimentada estéticamente. Nadie duda de este hecho en lo que respecta a una partitura musical; nadie supone que las líneas y las notas del papel son algo más que los medios gráficos de evocar la obra de arte, pero lo que es cierto de aquélla es igualmente cierto del Partenón como un edificio. Es absurdo preguntar lo que un artista «realmente» quiere significar con su producto; el artista mismo encontraría en éste diferentes significados en días y horas diferentes y en diferentes estados de su propio desarrollo. Si pudiera hablar, diría: «quiero significar *sólo* esto, y esto significa cualquier cosa que usted o cualquier otra persona pueda obtener de la obra honradamente, es decir, en virtud de su propia experiencia vital». Cualquier otra idea hace de la pretendida «universalidad» de una obra de arte un sinónimo de identidad monótona. El Partenón —o cualquier otra cosa— es universal porque puede inspirar continuamente nuevas realizaciones personales en la experiencia.

Es simplemente imposible que alguien hoy en día experimente el Partenón como un devoto ciudadano ateniense lo experimentaba en los tiempos en que fue construido, así como la estatuaria religiosa del siglo XII no puede significar estéticamente, aun para el buen católico de ahora, lo que significaba para los fieles de aquel entonces. La «obra» que no puede hacerse nueva no es universal, sino meramente una obra que está «datada». El producto artístico que perdura puede haber sido determinado, y probablemente lo fue, por alguna ocasión particular, algo que tiene su propia fecha y lugar, pero lo evocado es una sustancia formada

de tal manera que puede entrar en las experiencias de otros y capacitarlos para tener a su vez experiencias propias más intensas y más plenas.

Esto es lo que se llama tener forma. Es una manera de considerar, de sentir y de presentar una materia experimentada de modo que rápida y efectivamente se convierta en material para la construcción de una experiencia adecuada por parte de sujetos menos dotados que el creador original. En consecuencia, no se puede trazar una distinción, excepto en la reflexión, entre forma y sustancia. La obra misma es materia transformada en sustancia estética. Sin embargo, el crítico, el teórico, como estudio reflexivo del producto artístico, no solamente puede, sino que debe trazar una distinción entre aquéllas. Algún observador hábil de un pugilista o de un jugador de golf hará distinciones, supongo, entre *lo qué* se hace y *cómo* se hace, entre el *knock-out* y la manera de lanzar el golpe; entre la bola dirigida muchos metros hacia tal o cual línea, y la manera como se hizo la jugada. El artista, comprometido en el hacer, efectuará una distinción similar cuando le interese corregir un error habitual o aprender la mejor manera de asegurar un efecto dado. Con todo, el acto mismo es exactamente lo que es, a causa de como fue hecho. En el acto no hay distinción, sino integración perfecta de la manera y el contenido, la forma y la sustancia.

El autor ya citado, Mr. Bradley, en un ensayo, *La Poesía por la Poesía,* traza una distinción entre tema y sustancia que puede ser muy bien el principio de nuestra siguiente discusión. Pienso que la distinción puede ser parafraseada como la distinción entre la materia *para,* y la materia *en* la producción artística. El tema o «materia para» es capaz de ser señalado y descrito de distinta manera al del producto artístico mismo. La «materia en», la sustancia verdadera, *es* el objeto de arte mismo y, por lo tanto, no puede ser expresado de ninguna otra manera. El tema de *El paraíso perdido* de Milton es, como dice Bradley, la caída del hombre, en conexión con la rebelión de los ángeles, un tema corriente en los círculos cristianos, y prontamente identificable por cualquiera que esté familiarizado con la tradición cristiana. La sustancia del

poema, la *materia* estética, es el poema mismo, lo que ocurrió al tema cuando sufrió el tratamiento imaginativo de Milton. De manera semejante se puede señalar en palabras el tema de *El Viejo Marinero*. No obstante, para transmitir la sustancia tendría que exponerse el poema para que aquélla se hiciera presente.

La distinción que traza Bradley respecto a los poemas es igualmente aplicable a todo arte, incluso a la arquitectura. El «tema» del Partenón es Palas Atenea, la Diosa Virgen, la divinidad que preside la ciudad de Atenas. Si tomáramos una multitud de productos artísticos de todas clases y especies, y la retuviéramos en la mente el tiempo necesario para señalar el tema de cada una de ellas, veríamos que la sustancia de las obras de arte que tratan del mismo «tema» es infinitamente variado. ¿Cuántos poemas hay en todas las lenguas que tienen por «tema» las flores y aun la rosa? En consecuencia, los cambios en los productos de arte no son arbitrarios; no proceden, aun cuando sean revolucionarios (como pretende una escuela de crítica) del deseo incontrolado de hombres indisciplinados, de producir algo nuevo e impresionante. Los cambios son inevitables, puesto que las cosas comunes del mundo son experimentadas en diferentes culturas y por diferentes personalidades. Un tema que significaba mucho para el cuidado ateniense del siglo IV a. C. es apenas algo más que un incidente histórico hoy día. Un protestante inglés del siglo XVII que estaba en contacto permanente con el tema de la época de Milton, puede haber sentido poca simpatía por el tópico y la situación de la *Divina Comedia* de Dante hasta el punto de no poder apreciar su cualidad artística. Hoy en día un «incrédulo» puede ser más estéticamente sensible a tales poemas, precisamente a causa de su indiferencia por su asunto. Por otro lado, muchos espectadores de pintura son incapaces de hacer plena justicia a la pintura de Poussin y a sus cualidades plásticas intrínsecas porque sus temas clásicos les quedan ya muy lejos.

El tema, como dice Bradley, está fuera del poema; la sustancia está dentro de él, más bien *es* el poema. El «tema» mismo varía, sin embargo, en una amplia escala. Puede ser apenas algo más que una etiqueta; puede ser la ocasión que provocó la obra; o puede ser el asunto que como materia prima entró en la nueva experiencia del artista y fue transformado. Los poemas de Keats y Shelley sobre la alondra y el ruiseñor probablemente no tuvieron el canto de estos pájaros como estímulo ocasional. Es bueno entonces, en favor de la claridad, distinguir no solamente la sustancia del tema o tópico, sino ambos del asunto antecedente. El «tema» de *El Viejo Marinero* es la muerte de un albatros por un marinero y lo sucedido a consecuencia de esto. Su materia es el poema mismo. Su asunto son todas las experiencias de crueldad y piedad que un lector trae consigo en conexión con una criatura viviente. El artista mismo apenas puede empezar con un solo tema. Si lo hiciera, su obra seguramente adolecería de artificialidad. Primero viene el asunto, luego la sustancia o materia de la obra y finalmente, la determinación del tópico o tema.

El asunto antecedente no se transforma al instante, en la mente del artista, en la materia y en la obra de arte, sino que es un proceso en desarrollo. Como ya hemos visto, el artista averigua adónde se dirige en virtud de lo hecho previamente; esto es, la excitación e irritación original por algún contacto con el mundo sufre una transformación sucesiva. El estado de la materia al que llega demanda ser cumplido y constituye un esquema que limita más operaciones. A medida que prosigue la experiencia al transformar el asunto en la sustancia misma de la obra de arte, los incidentes y las escenas que figuraban al principio pueden quedar fuera y otras tomar su lugar, atraídas por la succión del material cualitativo que despertó la excitación original.

Por otra parte, el tema puede no tener ninguna significación, excepto para el propósito de identificación práctica. Vi una vez a un conferencista de pintura lograr una risa fácil de su auditorio mostrando una pintura cubista y preguntando al público lo que era. Entonces les dijo su título, como si fuera su asunto o su sustancia. El artista había rotulado su pintura por alguna razón bien conocida para él, ya sea *pour épater les bourgeois*, o sea ocasionalmente, o por alguna sutil afinidad cualitativa, con el nombre de un personaje histórico. La implicación del conferencista y de la risa del auditorio era que la disparidad obvia entre el título y la pintu-

ra visible, constituía de algún modo una reflexión sobre las cualidades estéticas de ésta. Nadie admitiría que su percepción del Partenón se influenciara con el hecho de no conocer la significación de la palabra con que se denominó el edificio. Aún existe la falacia, especialmente en conexión con la pintura, de varias maneras más sutiles que la ilustrada por el incidente de la conferencia.

Los títulos son, por así decirlo, asuntos sociales. Identifican objetos para una fácil referencia de manera que uno sabe lo que se quiere decir cuando una sinfonía de Beethoven es llamada *La Quinta* o cuando se menciona el *Entierro* de Tiziano. Un poema de Wordsworth puede especificarse por su nombre, pero puede identificarse como el poema que se encuentra en cierta página de una edición dada, o bien llamándolo *Lucy Gray*. La pintura de Rembrandt puede ser llamada *La boda judía* o el cuadro que cuelga en cierta pared de una particular sala de la galería de Amsterdam. Los músicos generalmente designan sus obras por números, quizá con una indicación de la llave. Los pintores prefieren títulos vagos. Así los artistas, quizá inconscientemente, tratan de escapar de la tendencia general de ligar un objeto de arte con alguna escena o algún curso de los acontecimientos que los oyentes y espectadores reconocen en su experiencia anterior. Una pintura puede ser catalogada meramente como *Río en el crepúsculo*. Aun entonces, muchas personas supondrán que deben llevar en su experiencia de esa pintura el recuerdo de algún río visto alguna vez en esa hora particular. Sin embargo, así tratada, la pintura deja de ser pintura y se hace un inventario o documento, como si fuera una fotografía en color, tomada para propósitos históricos o geológicos o para servir al negocio de un detective.

Las distinciones que hemos planteado son elementales, pero son básicas en la teoría estética. Cuando termine la confusión entre tema y sustancia, terminará también, por ejemplo, la ambigüedad referente a la representación tal como se ha discutido. Mr. Bradley llama la atención sobre la tendencia común de tratar una obra de arte como un simple recuerdo de algo, ilustrándolo como el mirón de una galería de pintura que observa al caminar —«esta pintura se parece tanto a mi primo», o esta pintura «es el retrato de mi tierra»—, y quien después de quedar satisfecho porque una pintura es sobre Elías, sigue adelante disfrutando con el juego de descubrir el tema, pero nada más que el tema del cuadro siguiente. A menos que se aprecie la radical diferencia entre el tema y la sustancia, no sólo se equivoca el visitante accidental, sino los críticos y teóricos que juzgan los objetos de arte en términos de sus preconcepciones sobre lo que debe ser el asunto del arte. No hace tanto tiempo que, al hablar sobre los dramas de Ibsen, lo propio era decir que eran «sórdidos»; y que la pintura que modifica el asunto principal de acuerdo con los requerimientos de la forma estética que implica distorsión de la forma física, era condenada como arbitraria y caprichosa. La réplica justa del pintor a esa falta de comprensión se encuentra en una observación de Matisse. Cuando alguien se quejaba de que nunca había visto una mujer como la de su pintura, replicó: «Madame, esto no es una mujer; ésta es una pintura». El crítico que rastrea asuntos exóticos —históricos, morales, sentimentales o conforme a los cánones establecidos que prescriben temas apropiados— puede ser muy superior en el conocimiento que tienen los guías de las galerías que no dicen nada sobre las pinturas, pero sí mucho sobre el momento en que las produjeron y las asociaciones sentimentales que despiertan, la Majestad del Monte Blanco o la tragedia de Ana Bolena; pero estéticamente están al mismo nivel.

El hombre de la ciudad que vivió en el campo durante su infancia tiene tendencia a comprar cuadros de prados verdes con ganado que pasta, o arroyos murmurantes, especialmente si hay también un estanque para nadar. Obtiene de tales cuadros una reviviscencia de ciertos valores de su infancia presentados en experiencias pasadas, más un valor emocional añadido a causa del contraste con su buena situación presente. En todos estos casos no se ve el cuadro, sino que se usa como un trampolín para llegar a unos sentimientos agradables, a causa de su asunto exótico. El asunto de las experiencias de la infancia y la juventud es, sin embargo, un fondo inconsciente para un arte mucho más grande. Sin embargo, para ser la sustancia del arte debe transformarse en un nuevo objeto en virtud del medio empleado, no sugerido solamente a modo de reminiscencia.

El hecho de que la forma y la materia están conectadas en una obra de arte no significa que sean idénticas, sino que quiere decir que en la obra de arte no se ofrecen como dos cosas distintas: la obra es materia formada. No obstante, se distinguen legítimamente cuando se aplica la reflexión, como sucede en la crítica y en la teoría. Estamos entonces obligados a investigar lo que es la estructura formal de la obra, y a fin de proseguir esta investigación inteligentemente, debemos tener un concepto de lo que es genéricamente la forma. Podemos obtener una clave de esta idea partiendo del hecho de que un uso idiomático de esta palabra la hace equivalente con el modelo (*shape*) o figura. Especialmente en conexión con la pintura, la forma se identifica frecuentemente con las figuras definidas por los contornos lineales de las figuras. Ahora bien, la figura es solamente un elemento en la forma estética, pero no la constituye. En la percepción ordinaria reconocemos e identificamos las cosas por sus figuras; aun las palabras y las proposiciones tienen modelos cuando se oyen y cuando se ven. Consideremos cómo perturba el reconocimiento una tilde mal puesta, más de lo que hace cualquier clase de pronunciación defectuosa.

La figura en relación con el reconocimiento no se limita a establecer las propiedades geométricas o espaciales, sino que éstas forman parte solamente dicha figura en cuanto se subordinan a la *adaptación para un fin*. Los modelos que no están asociados en nuestra mente con alguna función son difíciles de captar y retener. Los modelos de cucharas, cuchillos, tenedores, artículos de casa, muebles, son medios de identificación en virtud de su asociación con un propósito. A partir de cierto punto, entonces, la figura está aliada con la forma en su sentido artístico. En ambos hay organización de sus partes constituyentes. En algún sentido la figura típica de un utensilio o herramienta indica que el significado del todo ha penetrado en las partes para calificarlas. Es el hecho que ha conducido a algunos teóricos, como Herbert Spencer, a identificar la fuente de la «belleza» con una adaptación eficiente y económica de las partes a la función del todo. En algunos casos, la adecuación es verdaderamente tan exquisita, que constituye una gracia visible independientemente del pensamiento de cualquier utilidad, pero este caso especial indica la manera en que configuración y forma difieren genéricamente. Porque lo que hay en la gracia es sólo falta de tosquedad, en el sentido en que «tosco» significa ineficacia en la adaptación para un fin. En el modelo como tal la adaptación está intrínsecamente limitada a un fin particular, como el de la cuchara para llevar líquidos a la boca. La cuchara, que además tiene una forma estética llamada gracia, no tiene esa limitación.

Se ha hecho un gran esfuerzo intelectual tratando de identificar la eficacia para un fin particular con la «belleza» o cualidad estética. Sin embargo, estos intentos están destinados al fracaso, aun cuando por fortuna en algunos casos coinciden las dos y es humanamente deseable que siempre lo hagan. Porque la adaptación a un fin particular es a menudo (siempre en el caso de asuntos complicados) algo percibido por el pensamiento, mientras que el efecto estético se encuentra directamente en la percepción sensible. Una silla puede servir al propósito de proporcionar un asiento confortable e higiénicamente eficaz, sin servir al mismo tiempo a las necesidades del ojo. Si al contrario, en vez de promover el papel de la visión en una experiencia, lo impide, será fea aun cuando esté bien adaptada para su uso como asiento. No hay una armonía preestablecida que garantice que lo que satisface a un grupo de órganos llenará la de todas las otras estructuras y necesidades que toman parte en la experiencia, hasta el punto de llevarla a su compleción como un complejo de todos los elementos. Todo lo que podemos decir es que en ausencia de contextos perturbadores, tales como la producción de objetos para un máximo de provecho privado, el equilibrio tiende a afectarse de manera que los objetos sean satisfactorios —«útiles» en sentido estricto— al yo como un todo, aunque en el proceso se sacrifique alguna eficacia específica. En este sentido hay una tendencia a fundir la configuración dinámica (como distinto de la mera figura geométrica) con la forma artística.

En la historia del pensamiento filosófico, el valor del modelo que hace posible la definición y la clasificación de los objetos fue pronto notado y captado como base para una teoría metafísica de la naturaleza de las formas. El hecho empírico de la relación realizada por el arreglo de las partes con un fin y un uso definido —como el de la cuchara, la mesa o la taza— fue enteramente despreciado e incluso repudiado. La forma fue tratada como algo intrínseco, como la esencia misma de una cosa en virtud de la estructura metafísica del universo. Es fácil seguir el curso del razonamiento que condujo a este resultado, siempre que se ignore la relación del modelo con el uso. Es por la forma —en el sentido de modelo adaptado— por la que identificamos y distinguimos las cosas en la percepción: las sillas de las mesas, un arce de un roble. Una vez que las observamos —o las «conocemos»— de esta manera, y puesto que creemos que el conocimiento es una revelación de la verdadera naturaleza de las cosas, se concluye que las cosas son lo que son en virtud de tener, intrínsecamente, ciertas formas.

Además, como las cosas se hacen reconocibles por estas formas, se concluía que la forma es el elemento racional inteligible en los objetos y acontecimientos del mundo. Entonces se oponía a la «materia», que es lo irracional, lo inherentemente caótico y fluctuante, sobre lo cual se imprime la forma. Aquélla era eterna, mientras que esta última era cambiante. Esta distinción metafísica de materia y forma se incorporó a la filosofía que dominó al pensamiento europeo durante siglos. Y afecta todavía a la estética de la forma en relación con la materia. Es fuente misma de esta dirección de pensamiento la que favorece su separación, especialmente cuando supone que la forma tiene una dignidad y estabilidad de las que carece la materia. Verdaderamente, si no fuera por este fondo de la tradición, podría dudarse de si puede ocurrírsele a alguien que hay un problema en su relación, siendo tan claro que la única distinción importante en arte es la que existe entre la materia inadecuadamente formada y el material formado completa y coherentemente.

Los objetos de las artes industriales tienen una forma que se adapta a sus usos especiales. Estos objetos toman una forma estética, ya sean telas, urnas o canastas, cuando el material está de tal manera arreglado y adaptado que sirve inmediatamente para enriquecer la experiencia inmediata del que dirige a ellos su percepción atenta. Ningún material puede adaptarse a un fin, ya sea usarse como cuchara o carpeta, hasta que la materia prima ha sufrido un cambio que configura las partes y que las arregla mutuamente en vista del propósito del todo. Así el objeto tiene una forma en un sentido definitivo y cuando esta forma se libera de la limitación a un fin especializado y sirve también a los propósitos de una experiencia inmediata y vital, la forma es estética y no simplemente útil.

Es significativo que la palabra «designio» (*design*) tenga un doble significado. Significa propósito y significa diseño, modo de composición. El «designio» de una casa es el plano sobre el cual se construye para servir los propósitos de quienes viven en ella. El designio de una pintura o novela es al arreglo de sus elementos en virtud de los cuales se hace una unidad expresiva en la percepción directa. En ambos casos hay una relación ordenada de muchos elementos constituyentes. Lo característico del designio artístico es la intimidad de las relaciones que mantienen juntas a las partes. En una casa tenemos cuartos y su mutuo arreglo. En la obra de arte, no puede decirse que las relaciones se den al margen de lo *que* relacionan, excepto en una reflexión posterior. Una obra de arte es pobre en la medida en que se percibe como dos cosas separadas, como en una novela en la que se nota que el argumento está superpuesto a los incidentes y personajes en vez de ser las relaciones dinámicas que hay entre ellos. Para entender el designio de una maquinaria complicada tenemos que conocer el propósito al que va a servir la máquina, y cómo convienen sus varias partes para el cumplimiento de ese propósito. El designio está, por decirlo así, superpuesto a los materiales que no participan verdaderamente en él, del mismo modo en que los particulares intervienen en una batalla, pero sólo tienen una participación pasiva en el «designio» general de la batalla.

Sólo cuando las partes constituyentes del todo tienen el único fin de contribuir a consumar una experiencia consciente, el desig-

nio y el modelo pierden su carácter superpuesto y se convierten en forma. No pueden hacer esto mientras sirven a un propósito especializado; pueden servir al propósito de tener *una* experiencia, sólo cuando no quedan fuera, sino que se funden con todas las propiedades de la obra de arte. Al tratar de la significación de la forma en la pintura, el Doctor Barnes ha destacado la necesidad de la interpenetración de la «figura» y modelo con el color, el espacio y la luz para realizar aquella combinación completa. La forma, es, como él dice, «la síntesis o fusión de todos los medios plásticos [...] su aparición armoniosa»; del otro lado, el modelo en su sentido limitado, o el plan y designio, «es meramente el esqueleto en el que las unidades plásticas [...] están sostenidas».[1]

Esta interfusión de todas las propiedades del medio es necesaria si el objeto en cuestión ha de servir a toda la criatura en su vitalidad unificada. Por consiguiente, define la naturaleza de la forma en todas las artes. Con respecto a la utilidad especializada, podemos caracterizar el «designio» en relación a este o a aquel fin. Una silla tiene el designio conveniente para proporcionar comodidad; otro para la higiene; un tercero para dar esplendor. Sólo cuando todos los medios se funden unos en los otros, el todo reúne las partes para constituir una experiencia, unificada en virtud de la inclusión en vez de la exclusión. Este hecho confirma la posición del capítulo anterior con respecto a la unión de cualidades de una directa vivacidad sensible con otras cualidades expresivas. Mientras que «significado» sea una cuestión de asociación y sugestión, queda separado de las cualidades del medio sensible y perturba la forma. Las cualidades sensibles son portadoras de significados no como vehículos que cargan mercancías, sino como una madre que lleva a su bebé cuando éste es parte de su propio organismo. Las obras de arte, como las palabras, están literalmente preñadas de significado. Los significados que tienen su fuente en la experiencia pasada, son los medios que efectúan la organización particular que caracteriza una pintura dada. No están añadidos por «asociación», sino que son el alma respecto de la cual los colores son el cuerpo o el cuerpo del cual los colores son el alma, según la manera de ocuparnos de la pintura.

1. *The Art in Painting*, págs. 85, 87. Debe consultarse el capítulo I del libro II. La forma, en el sentido definido es, como se muestra ahí, «el criterio del valor».

El Doctor Barnes ha observado que no solamente los significados intelectuales que añaden expresividad provienen de experiencias pasadas, sino también las cualidades que añaden excitación emocional, ya sea ésta serena o punzante.

> Hay en nuestras mentes un vasto número de actitudes emocionales, de sentimientos dispuestos a ser nuevamente excitados cuando llega el estímulo apropiado, y más que otra cosa son estas formas, este residuo de la experiencia las que constituyen el caudal del artista, más plenas y más ricas que en la mente del hombre ordinario. Lo que se llama la magia del artista reside en su habilidad para transferir estos valores de un campo de la experiencia a otra, para adherirlos a los objetos de la vida común y con su intuición imaginativa hacer estos objetos profundos e importantes.[2]

La materia o la forma no son los colores ni las cualidades sensibles como tales, sino que se pueden identificar con estas cualidades sólo en la medida en que se hallan completamente imbuidas, impregnadas con los valores transferidos. Y entonces son materia o son forma de acuerdo con la dirección de nuestro interés.

Mientras que algunos teóricos establecen una distinción entre los valores sensibles, y los prestados a causa del dualismo metafísico que se acaba de mencionar, otros la hacen por temor a que la obra de arte se intelectualice indebidamente. Se interesan por subrayar algo que, en efecto, es una necesidad estética: la inmediatez de la experiencia estética. Se puede afirmar enérgicamente que lo que no es inmediato no es estético. El error está en suponer que solamente ciertas cosas *especiales* —las que están

2. Véase el capítulo sobre «Valores Transferidos», en el volumen *The Art of Henri Matisse*; la cita es de la pág. 31. En el capítulo, el Doctor Barnes muestra en qué medida el efecto inmediato emocional de las pinturas de Matisse es una transferencia inconsciente de los valores emocionales primeros conectados con la tapicería, carteles, rosetas (incluyendo modelos de flores), tejas, barras y bandas, como de banderas y muchos otros objetos.

relacionadas con los ojos, los oídos, etc.— pueden ser cualitativa e inmediatamente experimentadas. Si fuera cierto que sólo las cualidades que nos llegan a través de los órganos de los sentidos *aislados* son directamente experimentadas, entonces, naturalmente, todo material relacional se consideraría sobreañadido por una asociación extraña, o de acuerdo con algunos teóricos, por una acción «sintética» del pensamiento. Desde este punto de vista el valor *estético* estricto, digamos de una pintura, consiste simplemente en ciertas relaciones y órdenes de relaciones que los colores *mantienen entre sí* independientemente de las relaciones con los objetos. La expresividad que ganan estando presentes como colores del agua, de las rocas, de las nubes, etc., se debería al arte. Sobre esta base habría siempre una brecha entre lo estético y lo artístico. Serían de dos clases radicalmente diferentes.

La psicología que sostiene esta bifurcación fue condenada de antemano por William James cuando observó que hay sentimientos directos de relaciones tales como «si», «entonces», «y», «pero», «de», «con». Mostró que no hay relación tan comprensiva que no pueda hacerse materia de la experiencia inmediata. De hecho toda obra de arte existente lleva tiempo contradiciendo la teoría en cuestión. Es enteramente cierto que ciertas cosas, precisamente las ideas, ejercen una función mediadora, pero solamente una lógica torticera y abortada puede sostener que porque algo es mediato no puede, en consecuencia, ser experimentado inmediatamente. El caso es a la inversa. No podemos captar ninguna idea, ningún órgano de mediación, no podemos poseerlo en su plena fuerza, hasta que lo hemos sentido como si fuera un olor o un color.

Los que son especialmente adictos al pensamiento como una ocupación, se dan cuenta cuando observan el proceso del pensamiento, en vez de determinar dialécticamente lo que debe ser, que el sentimiento inmediato no se da limitado en sus alcances. Ideas diferentes tienen sus «sentimientos» diferentes, sus aspectos cualitativos inmediatos, como cualquier otra cosa. El que está pensando a un problema complicado, encuentra la dirección por medio de la propiedad de sus ideas. Cuando toma un camino equivocado lo detienen las cualidades de su idea, y cuando acierta por el buen camino, son estas cualidades las que le animan a seguir adelante. Son signos de un «alto y adelante» intelectual. Si un pensador tuviera que obtener el significado de cada idea discursivamente, se perdería en un laberinto que no tiene ni centro ni fin. Cuando una idea pierde su inmediata cualidad sensible, cesa de ser una idea y se convierte en una suerte de símbolo algebraico, un simple estímulo para ejecutar una operación sin necesidad de pensar. Por esta razón ciertas series de ideas que conducen a su consumación apropiada (o conclusión), son bellas y elegantes, tienen carácter estético en la reflexión. Es a menudo necesario hacer una distinción entre la materia de los sentidos y la materia del pensamiento, pero la distinción no existe en todos los modos de experiencia. Cuando hay arte genuino en la investigación científica y en la especulación filosófica, un pensador no procede por reglas, ni ciegamente, sino por medio de significados que existen inmediatamente como sentimientos que tienen color cualitativo.[3]

Las cualidades sensibles, las del tacto y gusto, así como también las de la vista y el oído, tienen cualidad estética. No obstante, la tienen no aisladamente, sino en sus conexiones, en su interacción y no como entidades simples y separadas. Tampoco las conexiones se limitan a su propia clase, colores con colores, sonidos con sonidos. Incluso el control científico más extremo logra nunca obtener un color puro o un espectro de colores puro. Un rayo de luz producido bajo control científico no termina brusca y uniformemente, sino que tiene aristas vagas y complejidad interna. Además, se proyecta en un fondo y sólo así puede entrar en la percepción. Y el fondo no es meramente la proyección de otros matices y sombras, sino que tiene sus propias cualidades. Ninguna sombra, ni siquiera producida por la línea más delgada, es homogénea. Es imposible aislar un color de la luz de manera que no se produzca refracción. Aun bajo las condiciones de laboratorio más uniformes, un color «simple» será complejo hasta el punto de tener

3. En conexión con este asunto, que toca no solamente este tópico particular, sino todas las cuestiones conectadas con la inteligencia característica del artista, remito al ensayo sobre «Pensamiento cualitativo», contenido en el volumen *Philosophy and Civilization*.

un contorno azulado. Y los colores usados en la pintura no son colores espectrales puros, sino pigmentos que no son proyectados en el vacío sino aplicados a una tela.

Estas observaciones elementales se hacen con referencia a los intentos de llevar a la estética hallazgos científicos sobre el material sensible. Dichos experimentos muestran que ni siquiera sobre la llamada base científica hay experiencias de cualidades «puras» o «simples», ni de cualidades limitadas al campo de un solo sentido. En todo caso hay un abismo infranqueable entre la ciencia del laboratorio y la obra de arte. En una pintura, los colores se presentan como los del cielo, la nube, el río, la roca, el césped, la joya, la seda, etc. Ni siquiera el ojo entrenado artificialmente para ver el color como color, separado de las cosas que califica, puede eliminar las resonancias y transferencias de valor debidas a estos objetos. Es especialmente cierto en las cualidades de color que son en la percepción lo que son en las relaciones de contraste y armonía con otras cualidades. Quienes miden el valor de una pintura por la habilidad en su dibujo lineal, han atacado a los coloristas sobre esta base, observando que en contraste con la constancia estable de la línea, el color nunca es igual dos veces, sino que varía en cada cambio de la luz y de otras condiciones.

En contraste con el intento de llevar a la teoría estética inoportunas abstracciones de anatomía y psicología, podemos tener en cuenta a los pintores. Por ejemplo, Cézanne dice:

> El dibujo y el color no son distintos. En la medida en que el color está realmente *pintado*, el dibujo existe. Cuantos más colores se armonizan entre sí, más definido es el dibujo. Cuando el color es más rico, la forma es más completa. El secreto del dibujo, de todo lo indicado por el modelo, es el contraste y la relación de los tonos.

Cita con aprobación lo dicho por otro pintor, Delacroix: «Dadme el lodo de las calles, y si se me da poder para hacerlo a mi gusto, haré de él una carne de mujer de tinte delicioso». La oposición entre la cualidad inmediata y sensual y la relación como puramente mediata e intelectual, es falsa en teoría psicológica y filosófica.

Es absurda en las bellas artes, puesto que la fuerza de un producto artístico depende de la completa interpenetración de las dos.

La acción de cualquier sentido incluye actitudes y disposiciones que se deben a todo el organismo. Las energías que pertenecen a los órganos de los sentidos, entran causalmente en la cosa percibida. Cuando algunos pintores introdujeron el «puntillismo» técnico basándose en la capacidad del aparato visual para fundir puntos de color físicamente separados en la tela, ejemplificaban, pero no originaban una actividad orgánica que transforma la existencia física en un objeto percibido. Pero este tipo de modificación es de lo más elemental. Cuando abandonamos la rutina, no es sólo el aparato visual, sino todo el organismo, el que está en interacción con el ambiente en toda acción. El ojo, el oído o lo que sea, es solamente el canal *a través* del cual tiene lugar la experiencia total. Un color visto es siempre calificado por reacciones implícitas de muchos órganos, los del sistema simpático, así como los del tacto. Es un embudo para la energía total que se pone en juego, y no su fuente. Los colores son suntuosos y ricos precisamente porque está profundamente implicada en ellos una resonancia orgánica total.

Es aún más importante el hecho de que el organismo que responde con la producción del objeto experimentado, es aquél cuyas tendencias de observación, deseo y emoción, están moldeadas por experiencias anteriores. Lleva consigo las experiencias pasadas no en la memoria consciente, sino como carga directa. Este hecho da cuenta de la existencia de cierto grado de expresividad en el objeto de cada experiencia consciente. Tal hecho ya ha sido mostrado. Lo que es pertinente para la cuestión de la sustancia estética gira en torno de la *manera* en que el material de la experiencia pasada, que carga a la actitud presente, opera en conexión con la materia proporcionada por los sentidos. En el recuerdo puro, por ejemplo, es esencial conservar las dos aparte; de otro modo el recuerdo se deforma. En la acción automática puramente adquirida el material del pasado se subordina hasta el punto de no aparecer en la conciencia. En otros casos, el material del pasado llega a la conciencia, pero se emplea conscientemente

como instrumento para tratar algún problema y dificultad presente. Se mantiene bajo la conciencia de manera que sirve a algún fin especial. Si la experiencia es predominantemente de investigación, aquel material está en situación de dar evidencia o de sugerir hipótesis; si es «práctica», de proporcionar claves para la acción presente.

En la experiencia estética, al contrario, el material del pasado ni llena la atención, como en el recuerdo, ni está subordinado a un propósito especial. Hay en verdad una restricción impuesta al material admitido, cuya medida viene dada por la contribución a la materia inmediata de una experiencia que se tiene ahora. El material no se emplea como un puente para alguna experiencia posterior, sino como un incremento e individualización de la experiencia presente. El fin de una obra de arte se mide por el número y variedad de elementos que vienen de las experiencias pasadas orgánicamente absorbidos en la percepción aquí y ahora. Le dan su cuerpo y su capacidad de sugestión. Vienen a menudo de fuentes muy oscuras para ser identificadas de algún modo consciente en la memoria y, en consecuencia, crean el aura y la penumbra en que se mueve la obra de arte.

Vemos una pintura *por medio* de los ojos, y oímos la música *por medio* de los oídos. En la reflexión somos dados a suponer que en la experiencia misma, las cualidades visuales o auditivas como tales, son centrales si no exclusivas. Llevarlas a la experiencia primaria como parte de su naturaleza inmediata, independientemente de lo que el análisis encuentre en ella, es una falacia, que James llamaba la falacia psicológica. Al ver una pintura, no es cierto que las cualidades visuales sean como tales centrales conscientemente y que otras cualidades colocadas alrededor de ellas estén de una manera accesoria o asociada. Nada puede estar más lejos de la verdad. Así como no es cierto de la pintura, tampoco lo es de la lectura de un poema o un tratado de filosofía, en la que no nos damos cuenta de una manera distinta de las formas visuales de las letras y las palabras. Éstas son estímulos a los que respondemos con valores emocionales, imaginativos e intelectuales que sacamos de nosotros mismos y que se ordenan por la interacción con

los que se presentan mediante las palabras. Los colores vistos en una pintura, los referimos a objetos, no a los ojos. Sólo por esta razón adquieren calidad emocional, a veces hasta tener fuerza hipnótica, y son significativos o expresivos. El órgano que la investigación, auxiliada por un saber anatómico y fisiológico, muestra que es la causa primaria que condiciona la experiencia, puede no ser advertido en la experiencia misma, como sucede con las vías del cerebro que intervienen tanto como el ojo, pero que sólo un neurólogo experto reconoce y de las que él mismo no es consciente cuando está absorto en la visión de algo. Cuando percibimos por medio de los ojos, como causas, la fluidez del agua, la frialdad del hielo, la solidez de las rocas, la desnudez de los árboles en invierno, es cierto que otras cualidades distintas a las visuales se hacen aparentes y controlan la percepción. Y nada es tan cierto como que las cualidades ópticas no se sostienen por sí mismas, mientras que las cualidades táctiles y emotivas se limitan a agarrarse a sus talones.

El punto que se acaba de señalar no es una teoría técnica distante del asunto, sino que atañe directamente a nuestro principal problema de la relación de sustancia y forma, en muchos aspectos. Uno de ellos es la tendencia, inherente a la sensibilidad a extenderse para entrar en relación íntima con otras cosas y, por consiguiente, a darles forma en virtud de su propio movimiento, en vez de esperar pasivamente a que le impongan la forma. Cualquier cualidad sensible tiende, en virtud de sus conexiones orgánicas, a extenderse y a fundirse. Cuando una cualidad sensible permanece en un plano relativamente aislado de aquel del cual surge, lo hace a causa de alguna reacción especial, porque es cultivada por razones especiales. Entonces deja de ser sensible y se hace sensual. Este aislamiento de la sensibilidad no es característico de los objetos estéticos, sino de cosas tales como los narcóticos, los orgasmos sexuales y los juegos, prolongados para excitar inmediatamente la sensación. En la experiencia normal una cualidad sensorial se relaciona con otras cualidades de manera que definen un objeto. El órgano de recepción focaliza y añade energía y frescura a unos significados que de otra manera serían simplemente reminiscentes,

añejos o abstractos. Ningún poeta es más directamente sensual que Keats, pero ninguno ha escrito poesía en la que las cualidades sensuales estén más íntimamente penetradas por acontecimientos y escenas objetivas. De manera semejante, Milton se inspiró en lo que para muchas personas hoy en día es teología seca y repelente. No obstante, estaba muy dentro de la tradición shakesperiana, de modo que su sustancia es la del drama directo, compuesto en escala majestuosa. Si oímos una voz grave, la sentimos inmediatamente como la voz de una cierta clase de personalidad, y si descubrimos después que la persona de hecho es de naturaleza débil, nos sentimos defraudados. Así siempre nos desconcertamos estéticamente cuando las cualidades sensuales y las propiedades intelectuales de un objeto de arte no se combinan.

El discutido problema de la relación de lo decorativo y lo expresivo se resuelve cuando se lo considera en el contexto de la integración de materia y forma. Lo expresivo se inclina hacia el lado de la significación, lo decorativo hacia el lado de lo sensible. Hay un hambre visual de luz y color, una satisfacción característica cuando esta hambre se sacia. Papel, tapiz, paños, tapicerías, el juego maravilloso de los tintes cambiantes en el cielo y en las flores, llenan aquella necesidad. Los arabescos, los colores alegres tienen un oficio semejante en las pinturas. Algo del encanto de las estructuras arquitectónicas —porque tienen encanto, así como también dignidad— se deriva del hecho de que, en sus exquisitas adaptaciones de líneas y espacios, responden a una necesidad orgánica similar al sistema sensorial motor.

Sin embargo, en todo esto no hay una operación aislada de sentidos particulares. La conclusión que sigue es que la cualidad característicamente decorativa se debe a la energía inusitada de una dirección sensorial que presta vida y atracción a otras actividades con las que está asociada. Hudson fue una persona de extraordinaria sensibilidad para la superficie sensual del mundo. Hablando de su infancia dice:

> [cuando era] sólo un animalito salvaje que corría con sus patitas traseras interesado con pasmo por el mundo en el que se encontraba,

> me regocijaba en los colores, en los aromas, en el gusto y en el tacto: el azul del cielo, el verde de la tierra, los destellos de la luz en el agua, el sabor de la leche, de la fruta, de la miel, el olor del suelo seco o mojado, del viento y de la lluvia, de las hierbas y de las flores; el simple sentir un tallo de hierba me hacía feliz; y había ciertos sonidos y perfumes, y sobre todo ciertos colores en las flores y en el plumaje y los huevos de los pájaros, tales como el cascarón de púrpura brillante del huevo de tinamou, que me embriagaban con delicia. Cuando paseaba por la planicie, descubrí una mata de verbenas escarlatas en pleno florecimiento, plantas rastreras que cubren un área de varios metros con un césped húmedo salpicado en abundancia de flores brillantes. Me hubiera arrojado del caballo gritando de alegría para tenderme en el césped entre ellas y alegrar mi vida con sus brillantes colores.

Nadie se puede quejar para no reconocer el efecto sensible inmediato en tal experiencia. Es muy notable la actitud de «superioridad» hacia las cualidades del olfato, del gusto y del tacto adoptado por algunos escritores desde Kant. No obstante, se notará que «colores, aromas, gusto y tacto» no están aislados. El goce se refiere al color, sensación y aroma de los *objetos*: hojas de hierba, cielo, luz del sol y agua, pájaros. La vista, olfato y tacto inmediatamente atraídos son los medios por los cuales se revelaba el ser entero del niño percibiendo agudamente las cualidades del mundo en el que vivía, cualidades de las cosas experimentadas, no de la sensación. La intervención activa de un particular órgano del sentido se incluye en la producción de la cualidad, pero el órgano no es por esta razón el foco de la experiencia consciente. La conexión de cualidades con objetos es intrínseca en toda experiencia significativa. Si se elimina esta conexión no queda nada, sino una sucesión sin sentido, inidentificable de estremecimientos transitorios. Cuando tenemos experiencias sensuales puras nos vienen en momentos de atención brusca y forzada; son choques, e incluso éstos sirven normalmente para incitar la curiosidad de inquirir sobre la naturaleza de la situación que ha interrumpido repentinamente nuestra ocupación previa. Si la condición persiste sin cam-

bio y sin ser capaz de introducir lo sentido en una propiedad del objeto, el resultado es la exasperación pura, una cosa muy lejana al goce estético. Hacer de la patología de la sensación la base del goce estético, no es una empresa prometedora.

Podemos traducir el goce de la verbena que se arrastra sobre el pasto, la luz que se refleja en el agua, el esmalte brillante del huevo del pájaro, en experiencias de la criatura viviente y lo que encontramos es lo opuesto a un solo sentido que funciona aisladamente, o a un cierto número de sentidos que suman sus cualidades separadas. Los sentidos están coordinados dentro de una totalidad vital por sus relaciones comunes con los objetos. Son éstos los que viven una vida apasionada. El arte, como el de Hudson al recrear la experiencia de la infancia, promueve, mediante una selección y concentración, la referencia a un objeto, a una organización y orden más allá de los sentidos, implícita en la experiencia del niño. La experiencia nativa, con su carácter continuo y acumulativo (propiedades que existen porque las sensaciones son de *objetos* ordenados en un mundo común y no meras excitaciones pasajeras), proporciona un esquema de referencia para la obra de arte. Si fuera correcta la teoría de que la experiencia estética primaria es de cualidades sensibles aisladas, sería imposible para el arte superponerles conexión y orden.

La situación antes descrita da la clave para entender la relación entre lo decorativo y lo expresivo en una obra de arte. Si el goce fuera simplemente de las cualidades por sí mismas, lo decorativo y lo expresivo, no tendrían conexión ya que uno viene de las experiencias sensibles inmediatas y el otro de las relaciones y significados introducidos por el arte. Puesto que lo sensible se mezcla con las relaciones, la diferencia entre lo decorativo y lo expresivo radica en un énfasis. La *joie de vivre* —el abandono que no piensa en el mañana, la suntuosidad de los tejidos, la alegría de las flores, la riqueza madura de los frutos— se *expresa* a través de la cualidad decorativa que brota directamente del pleno juego de las cualidades sensibles. Si el ámbito de la expresión en las artes es amplio, hay objetos con valores que deben manifestarse decorativamente y otros que deben manifestarse sin decoración. Un alegre pierrot en un funeral chocaría a los demás. Cuando se introduce la figura de un bufón en el cuadro de las exequias de su amo, su rostro debe al menos convenir con los requerimientos del contexto. Un exceso de cualidad decorativa en una escena particular tiene una expresividad propia: como Goya que lleva algunos retratos de gente de la corte de su época a la exageración, hasta el punto de que su pomposidad se hace ridícula. Pedir que todo el arte sea decorativo es una limitación de la materia artística, al excluir la expresión de lo sombrío, como lo es la demanda puritana de que el arte sea serio.

La relación especial de la expresividad de la decoración con el problema de la sustancia y la forma, radica en que prueba el equívoco de las teorías que aíslan las cualidades sensibles. Porque en la medida en que el efecto decorativo se logra por aislamiento, se convierte en un embellecimiento vacío, en ornamentación ficticia —como las figuras de azúcar en un pastel—, en un adorno externo. No necesito salir de mi ruta para condenar la falta de sinceridad del uso del adorno para ocultar la debilidad y cubrir los defectos estructurales. No obstante, es necesario notar que con el apoyo de las teorías estéticas que separan la sensación y el significado, no hay razón artística para esta condenación. La falta de sinceridad en el arte tiene una fuente estética, no solamente moral; se encuentra siempre que la sustancia y la forma están separadas. Esta afirmación no significa que todos los elementos estructuralmente necesarios deban ser evidentes a la percepción, como algunos «funcionalistas» extremos en arquitectura insisten. Esta proposición confunde una concepción pobre de la moral con el arte.[4] Porque en la arquitectura, como en la pintura y la poesía, la materia prima, a través de la interacción con el yo, se elabora para hacer placentera la experiencia.

Las flores puestas en un cuarto aumentan la expresividad de éste cuando armonizan con los muebles y se usan sin añadir una nota de falta de sinceridad, aun cuando cubran algo estructuralmente necesario.

4. Geoffrey Scott, en su *Architecture of Humanism*, ha expuesto y explicado bien esta falacia. (Trad. cast.: *La arquitectura del humanismo*, Barcelona, Barral, 1970.)

Lo que es «forma» en una conexión es materia en otra, y viceversa. El color que es materia con respecto a la expresividad de algunas cualidades y valores, es forma cuando se usa para transmitir la delicadeza, la brillantez, la alegría, y esta afirmación no significa que algunos colores tengan una función y otros colores otra. Podemos tomar como ejemplo la pintura de Velázquez de la infanta María Teresa, que tiene un vaso de flores a su derecha. Su gracia y delicadeza es insuperable, la delicadeza penetra por todas partes y aspectos: trajes, joyas, cara, pelo, manos, flores. Sin embargo, exactamente los mismos colores expresan no solamente la factura, sino, como siempre sucede con Velázquez cuando logra éxito, la dignidad inherente a un ser humano, una dignidad intrínseca incluso al personaje real, no sólo debida a la indumentaria de la realeza.

Naturalmente no se deriva de esto que todas las obras de arte, incluso las de más alta calidad, deban poseer una completa interpenetración de lo decorativo y lo expresivo, como se muestra a menudo en Tiziano, Velázquez y Renoir. Los artistas pueden ser grandes en una u otra dirección y seguir siendo grandes. La pintura francesa casi desde su principio se ha caracterizado por un sentido viviente de lo decorativo. Lancret, Fragonard, Watteau, pueden ser delicados, a veces hasta la fragilidad, pero casi nunca exhiben la separación entre la expresividad y la ornamentación extraña, que casi siempre señala a Boucher. Aquéllos prefieren asuntos que requieren delicadeza y una íntima sutilidad para hacerse plenamente expresivos. Las pinturas de Renoir son las que contienen más sustancia de la vida común, pero usa todos los medios plásticos —color, luz, líneas y planos, en sí mismos y en sus interrelaciones— para trasmitir un sentido abundante de alegría en el trato con las cosas comunes. Los amigos que conocieron a los modelos que usaba, se quejaban a veces, según cuentan, de que los hacía mucho más bellos de lo que realmente eran. Con todo, nadie que mire sus pinturas tiene la impresión de que han sido «arreglados» o embellecidos, sino que lo que se expresa es la experiencia que Renoir mismo tenía de la alegría al percibir el mundo. Matisse no tiene rival entre los coloristas decorativos del presente. En un primer momento, puede chocar al contemplador,

en virtud de la yuxtaposición de colores, ostentosos en sí mismos, y porque a primera vista los huecos a la composición parecen poco estéticos. No obstante, cuando uno ha aprendido a ver, encuentra una maravillosa manera de ofrecer una cualidad característicamente francesa: la claridad, *clarté*. Si el intento de expresarla no tiene éxito —y naturalmente no siempre lo tiene—, la cualidad decorativa queda aparte y es opresiva, como si estuviera demasiado azucarada .

En consecuencia, una facultad importante para aprender a percibir una obra de arte —facultad que no poseen muchos críticos— es poder captar las fases de los objetos que interesan especialmente a un artista particular. La naturaleza muerta sería tan vacía como la mayor parte de la pintura de género si la mano del maestro no la hiciera expresiva mediante la cualidad decorativa de los factores significativos estructurales, así como Chardin presenta el volumen y las posiciones espaciales de modo que acarician el ojo; Cézanne logra dar una cualidad monumental con las frutas; mientras que en el lado opuesto, Guardi difunde lo monumental en edificios, dándoles un brillo decorativo.

Cuando los objetos se transportan de un medio cultural a otro, la cualidad decorativa toma un valor nuevo. Los tapetes y los objetos decorativos orientales tienen modelos cuyo valor original era generalmente religioso o político —como emblemas de la tribu— expresados en figuras decorativas semigeométricas. El observador occidental no capta el primer valor, así como tampoco capta la expresividad religiosa en las pinturas chinas con conexiones originales budistas y taoístas. Los elementos plásticos permanecen y dan a veces un sentido falso de la separación de lo decorativo y lo expresivo. Los elementos locales eran una especie de medio con el cual se pagaba la cuota de entrada. El valor intrínseco queda después de que se han hecho a un lado los elementos locales.

La belleza, que convencionalmente se considera el tema especial de la estética, ha sido apenas mencionada a lo largo de los capítulos que hemos dejado atrás. Es propiamente un término emocional, aunque denote una emoción característica. En pre-

sencia de un paisaje, un poema o una pintura que se apoderan de nosotros con un sentimiento punzante inmediato, nos vemos impulsados a murmurar o a exclamar «qué bello». La exclamación es un tributo justo a la capacidad del objeto para despertar en nosotros una admiración próxima al culto. La belleza está muy lejos de ser un término analítico y, en consecuencia, una concepción que pueda figurar en teoría como medio de explicación o clasificación. Desgraciadamente, ha cristalizado en un objeto peculiar; el rapto emocional se ha sometido a lo que en filosofía se llama hipóstasis, y de aquí ha resultado el concepto de la belleza como una esencia de la intuición. Para un propósito teórico resulta entonces un término obstructivo. En caso de que el término se use en teoría para designar la cualidad estética total en una experiencia, seguramente es mejor dirigirnos a la experiencia misma y mostrar dónde y cómo surge la cualidad. En este caso, la belleza es la respuesta a lo que, para la reflexión, es el movimiento consumado de la materia integrada mediante sus relaciones internas, en una sola totalidad cualitativa.

Hay otro uso más limitado del término en el que la belleza se coloca frente a otros modos de cualidad estética: lo sublime, lo cómico, lo grotesco. A juzgar por los resultados, la distinción no es feliz, pues tiende a envolver a los que entran en ella en una manipulación dialéctica de conceptos y a poner la belleza en un compartimento separado que obstruye más bien que ayuda a la percepción directa. En vez de favorecer la sumisión al objeto, las divisiones hechas de antemano nos conducen al objeto estético con la intención de comparar y, por lo tanto, de reducir la experiencia a una captación parcial del todo unificado. Un examen de los casos en los que la palabra se usa comúnmente, aparte del sentido emocional inmediato que se ha mencionado, revela que una significación del término es la presencia impresionante de la cualidad decorativa, del encanto inmediato de los sentidos. El otro significado señala la presencia de relaciones de adecuación y adaptación recíprocas entre los miembros del todo, ya sea un objeto, una situación o un hecho.

Las demostraciones en matemáticas, las operaciones en cirugía son llamadas hermosas; aun una enfermedad puede ser tan típica en su manifestación y sus relaciones características que puede llamarse hermosa. Ambos significados, el de encanto sensual y el de manifestación de una armoniosa proporción de las partes, caracterizan la forma humana en sus mejores ejemplares. Los esfuerzos hechos por los teóricos para reducir un significado al otro, ilustran la futilidad de abordar el asunto por medio de conceptos acuñados. Los hechos arrojan luz sobre la inmediata fusión de forma y materia y sobre la relatividad de lo que se toma como forma o como sustancia en un caso particular, con el propósito de excitar el análisis reflexivo.

El resumen de la discusión es que las teorías que separan la materia y la forma, las teorías que tratan de encontrar, para cada una, un lugar especial en la experiencia, a pesar de sus oposiciones mutuas, son casos de una misma falacia fundamental. Se apoyan en la separación de la criatura viviente del medio en el que vive. Una escuela, que se convierte en la escuela «idealista» en filosofía, cuando se formulan sus implicaciones, realiza la separación, en interés de los significados y relaciones. La otra escuela, la empírica-sensualista, realiza la separación en favor de la primacía de las cualidades sensibles. No se ha confiado en la experiencia estética para que genere sus propios conceptos interpretativos del arte. Éstos se han impuesto trayéndolos ya hechos de sistemas de pensamiento fraguados sin referencia al arte.

En ninguna parte es más desastroso el resultado que con respecto al problema de la materia y la forma. Hubiera sido fácil llenar las páginas de este capítulo con citas de escritores de estética que afirman un dualismo original de materia y forma. Yo citaré solamente un ejemplo: «llamamos bella la fachada de un templo griego con especial referencia a su admirable forma, en tanto que al atribuir belleza a un castillo normando nos referimos más bien a lo que el castillo significa, a efecto de imaginar su orgullosa fuerza pasada y su lenta decadencia por los golpes implacables del tiempo».

Este escritor particular refiere la «forma» directamente a los sentidos, y la materia o «sustancia» a la significación asociada. Podría ser

muy fácil invertir el proceso. Las ruinas son pintorescas; es decir, su figura y color inmediatos, con hiedra abundante, atraen decorativamente los sentidos; mientras que podría argüirse que el efecto de la fachada griega se debe a la percepción de relaciones de proporción, etc., que implican consideraciones racionales más que sensibles. En efecto, a primera vista parece más natural adscribir la materia a los sentidos y la forma al pensamiento mediato, que al contrario. El hecho es que las distinciones en ambas direcciones son igualmente arbitrarias. Lo que es forma en un contexto es materia en otro, y viceversa. Además cambian de lugar en la misma obra de arte, con el movimiento de nuestro interés y atención. Veamos las siguientes estrofas de *Lucy Gray*:

Yet some maintain that to this day
She is a living child;
That you may see sweet Lucy Gray
Upon the lonesome wild.
O'er rough and smooth she trips along
And never looks behind;
And sings a solitary song
*That whistles in the wind.**

¿Alguien que sienta el poema estéticamente, puede distinguir conscientemente —al mismo tiempo— la sensación del pensamiento, la materia de la forma? Si es así, no ha leído ni oído estéticamente, porque el valor estético de las estrofas radica en la integración de ambas. Sin embargo, después de un goce absorto en el poema, uno puede reflexionar y analizar. Se puede considerar cómo la elección de las palabras, el metro y la rima, el movimiento de las frases, contribuyen al efecto estético. No solamente esto, sino que un análisis hecho con el fin de lograr una aprehensión más definida de la forma puede enriquecer una experiencia directa posterior. En otra ocasión estos mismos rasgos, tomados en conexión con el desarrollo de Wordsworth, su experiencia y teorías, pueden ser tratados como materia más que como forma. Entonces el episodio, la «historia de un niño fiel hasta la muerte» sirve como una forma en que Wordsworth concretó el material de su experiencia personal.

* «Sin embargo, alguien sostiene que ahora / ella es una niña viviente; / que puedes ver a la dulce Lucy Gray / sobre la soledad salvaje. / Donde ella se desliza áspera y suavemente / y nunca mira atrás; / y canta una canción solitaria / que silba en el viento.» (*N. del t.*)

Puesto que la causa última de la unión de forma y materia en la experiencia es la relación íntima del padecer y el hacer, en la interacción de una criatura viva con el mundo de la naturaleza y del hombre, las teorías que separan la materia y la forma, tienen su fuente última en la omisión de esta relación. Entonces las cualidades se tratan como impresiones hechas por las cosas, y las relaciones que proporcionan significado, como asociaciones entre las impresiones, o como algo introducido por el pensamiento. Existen enemigos de la unión de forma y materia, pero no son intrínsecas, provienen de nuestras propias limitaciones. Surgen de la apatía, la presunción, la autoconmiseración, tibieza, temor, convención, rutina... de los factores en una que obstruyen, desvían y evitan la interacción vital de la criatura viviente con el ambiente en el que existe. Sólo el ser ordinariamente apático encuentra una excitación meramente transitoria en la obra de arte; sólo quien está deprimido y es incapaz de enfrentarse a las situaciones que lo rodean va hacia la obra simplemente en busca de un solaz medicinal aportado por valores que no puede encontrar en este mundo. Con todo, el arte es más que una sacudida de energía en el mal humor de los desalentados o una calma en la tempestad de los perturbados.

A través del arte, el significado de los objetos que de otra manera está mudo, latente, reprimido, se clasifica y se concentra, no con el pensamiento elaborado trabajosamente sobre ellos, ni escapando a un mundo de meras sensaciones, sino por la creación de una nueva experiencia. Algunas veces la expansión y la intensificación se efectúan por medio de

[...] some philosophic song
*Of Truth that cherishes our daily life;**

otras veces las produce un paseo a lugares lejanos, una aventura a

casements opening on the foam
*Of perilous seas in faëry lands forlorn.***

No obstante, cualquiera que sea la senda que siga la obra de arte, precisamente porque es una experiencia plena e intensa, conserva vivo el poder de experimentar el mundo común en su plenitud. Y lo hace reduciendo la materia prima de la experiencia a una materia ordenada por medio de la forma.

* «[...] algún canto filosófico / de la Verdad que halaga nuestra vida diaria.» (*N. del t.*)

** «Ventanas que se abren sobre la espuma / de mares peligrosos perdidos en tierras encantadas.» (*N. del t.*)

7. LA HISTORIA NATURAL DE LA FORMA

En el capítulo anterior hemos considerado la forma como algo que organiza el material y lo transforma en materia del arte. La definición que de ella se ha dado, dice lo que es la forma cuando está lograda. No dice cómo llega a ser, cuáles son las condiciones de su generación. La forma ha sido definida en términos de relaciones, y la forma estética en términos de la compleción de las relaciones dentro de un medio elegido. Sin embargo, «relación» es una palabra ambigua. Se usa en el discurso filosófico para designar una conexión instituida en el pensamiento, por lo que significa entonces algo indirecto, algo puramente intelectual, incluso lógico. Sin embargo, «relación» en su uso idiomático denota algo directo y activo, algo dinámico y energético, fija la atención en la manera en que las cosas se comportan unas con otras, en sus choques y reuniones, en la manera en que se cumplen y se frustran, se promueven y se retardan, se excitan y se inhiben una a otra.

Las relaciones intelectuales se enuncian en proposiciones; afirman la mutua conexión de los términos. En el arte, como en la naturaleza y en la vida, las relaciones son modos de interacción, son un empujar y un tirar, contracciones y expansiones, determinan la ligereza y el peso, el ascenso y la caída, la armonía y la discordia. Las relaciones de amistad, de pareja, las fraternales, las filiales, las del ciudadano con su nación, así como las de cuerpo a cuerpo en la gravitación y en la acción química, pueden simbolizarse en términos o concepciones y luego ser enunciadas en proposiciones. No obstante, *existen* como acciones y reacciones en

las que las cosas se modifican. El arte expresa, no afirma; se interesa por existencias en su cualidad percibida, no en concepciones simbolizadas por términos. Una relación social es un asunto de afectos y obligaciones, de trato, de generación, influencia y modificación mutuas. En este sentido se debe entender «relación» cuando se usa para definir la forma en el arte.

La adaptación mutua de distintas partes distintas para constituir un todo es la relación que, formalmente hablando, caracteriza una obra de arte. Toda máquina, todo utensilio, tiene dentro de ciertos límites una semejante adaptación recíproca. En cada caso se cumple un fin. Lo que es meramente una utilidad, satisface, sin embargo, un fin particular y limitado. La obra de arte satisface muchos fines, ninguno de los cuales se establece de antemano. Sirve a la vida más que a la prescripción de un modo definido y limitado de vivir. Este servicio sería imposible si las partes no estuvieran ligadas en el objeto estético de una manera distintiva. ¿Cómo es que cada parte es dinámica, es decir, *juega una parte* activa al constituir esta especie de total? Tal es la cuestión a la que ahora nos enfrentamos.

En su *Goce de la poesía* Max Eastman usa, para explicar la naturaleza de la experiencia estética, el acertado ejemplo de un hombre que cruza el río; digamos que llega a Nueva York en un *ferry*. Algunos hombres consideran esto como un simple viaje para ir a donde quieren —medio que hay que soportar—, quizá leyendo un periódico. Algún ocioso lanza una mirada a este u otro edificio identificándolo como la Torre Metropolitana, el edificio Chrysler, el Empire State, y así sucesivamente. Algún otro, impaciente por llegar, se asoma al muelle para juzgar si se acerca a su destino; otro, que hace el viaje por primera vez, mira con vehemencia, pero se desconcierta con la multiplicidad de objetos dispersos que hay que ver. No ve ni el todo ni las partes; es como un profano que va a una fábrica donde trabajan muchas máquinas. A otra persona interesada en asuntos prácticos, al mirar el perfil de los edificios, se le hace patente su altura, o puede considerar el valor de los solares. O puede dejar que sus pensamientos se representen la congestión de un gran centro industrial o comercial.

Puede seguir pensando en la falta de plan, de diseño, como evidencia del caos de una sociedad organizada sobre la base del conflicto más que de la cooperación. Finalmente, la escena formada por los edificios puede ser vista como volúmenes pintados e iluminados, en relación mutua además, con el cielo y con el río. Ahora ve estéticamente como puede ver un pintor.

La característica de la visión última en contraste con las otras es que se ocupa de un todo *perceptivo*, constituido por partes relacionadas. Ni una sola figura, aspecto o cualidad, es captada como medio para algún resultado externo posterior, ni como signo de una inferencia que puede obtenerse. El Empire State puede ser *reconocido* por sí mismo, pero cuando se ve pictóricamente, es visto como parte ligada un todo organizado perceptivamente. Sus valores, sus cualidades, tal como se ven, son modificadas por las otras partes de la escena, y a su vez modifican el valor, como es percibido, de todas las otras partes del todo. Aquí hay ahora forma en el sentido artístico.

Matisse ha descrito el verdadero proceso de la pintura de la siguiente manera:

> Si en una tela limpia pongo a intervalos manchas de azul, verde y rojo, con cada toque pierden su importancia las que he puesto previamente. Por ejemplo, tengo que pintar un interior; veo frente a mí un armario. Me da una vívida sensación de rojo; pongo en la tela el rojo particular que me satisface. Se establece ahora una relación entre este rojo y la palidez de la tela. Cuando pongo además un verde, y también un amarillo para representar el suelo, entre este verde, el amarillo y el color de la tela, debe haber aún otras relaciones. Sin embargo, estos tonos diferentes se atenúan uno al otro. Es necesario que los diferentes tonos que uso se equilibren de tal manera que no se destruyan entre ellos. Para lograr esto, tengo que poner mis ideas en orden; las relaciones entre los tonos deben instituirse de manera que sean constructivas en vez de destructivas. Una nueva *combinación* de colores sucederá a la primera y dará la totalidad de mi concepción.[1]

1. De *Notes d'un Peintre*, publicado en 1908. A otro respecto, se podría insistir en las implicaciones de la frase concerniente a la necesidad de «poner las ideas en orden».

No hay nada aquí diferente en principio de lo que se hace para amueblar una habitación cuando el dueño ve que las mesas, las sillas, los tapetes, las lámparas, el color de las paredes y el diseño de los cuadros se selecciona y acomoda de tal manera que no chocan, sino que forman un conjunto. De otra manera hay confusión; es decir, confusión en la *percepción*. La visión no puede entonces completarse, queda rota en una sucesión de actos desconectados, que ven ahora esto, luego aquello y no una sucesión en una serie. Cuando las masas están equilibradas, los colores armonizados y las líneas y los planos se encuentran y se cortan adecuadamente, la percepción será serial para captar el todo, y cada acto en secuencia construirá y reforzará lo anterior. Incluso a primera vista se descubre un sentido de unidad cualitativa. Hay forma.

En pocas palabras, la forma no se encuentra exclusivamente en los objetos rotulados como obras de arte. Cuando la percepción no se ha embotado y pervertido, hay una tendencia inevitable a arreglar los acontecimientos y objetos en relación a la demanda de una percepción completa y unificada. La forma es el carácter de toda experiencia que es *una* experiencia. El arte, en su sentido específico, cumple las condiciones que realizan esta unidad más deliberada y plenamente. *Por lo tanto, la forma puede ser definida como la operación de fuerzas que llevan la experiencia de un acontecimiento, objeto, escena y situación hacia su propio cumplimiento integral.* La conexión de la forma con la sustancia es, por lo tanto, inherente, no impuesta desde afuera. Pone el sello a la materia de una experiencia que es llevada hasta su consumación. Si la materia es de tipo alegre, la forma adecuada para una materia patética es imposible. Si se expresa en un poema, entonces el metro, el grado de movimiento, las palabras elegidas, toda la estructura será diferente, así como en una pintura lo será todo el plan y las relaciones de volumen y color. En una comedia, un hombre que trabaja poniendo ladrillos, vestido en traje de etiqueta es apropiado; la forma conviene a la materia. El mismo asunto llevaría el movimiento de otra experiencia al desastre.

El problema de descubrir la naturaleza de la forma es, pues, idéntico al de descubrir los medios por los cuales se prosigue una experiencia hasta su cumplimiento. Cuando conocemos estos medios, conocemos lo que es la forma, incluso cuando es cierto que cada materia tiene su propia forma, íntimamente individual. Sin embargo, hay condiciones generales requeridas para el desarrollo ordenado de algún asunto hasta su perfección, puesto que sólo cuando estas condiciones se reúnen tiene lugar una percepción unificada.

Algunas de las condiciones de la forma se han mencionado de pasada. No puede haber movimiento hacia una consumación final a menos que haya una adición progresiva de valores, un efecto acumulativo. Este resultado no puede existir sin la conservación de las adquisiciones anteriores. Además, para asegurar la continuidad deseada, la experiencia acumulada debe ser tal que cree incertidumbre y anticipación de la resolución. La acumulación es al mismo tiempo preparación, como en cada fase del crecimiento de un embrión vivo. Solamente se conserva lo que se mueve hacia adelante; de otra manera hay una detención y un rompimiento. Por esta razón la consumación es relativa; en vez de ocurrir de una vez por todas en un punto dado, es recurrente. El término final se anticipa por pausas rítmicas de manera que este fin es definitivo solamente de una manera externa. Cuando nos apartamos de la lectura de un poema o una novela o de la contemplación de un cuadro, el efecto de éste nos acompaña en adelante, hacia posteriores experiencias, aun cuando sólo sea inconscientemente.

Características tales como continuidad, acumulación, conservación, tensión y anticipación son, pues, condiciones formales de la forma estética. En este punto merece una mención especial el factor de resistencia. Sin tensión interna habría un ímpetu fluido hacia un límite inmediato; no habría nada que pudiera llamarse desarrollo y cumplimiento. La existencia de la resistencia define el lugar de la inteligencia en la producción de un objeto de arte. Las dificultades a vencer en la realización de la apropiada adaptación recíproca de las partes constituyen lo que en la labor intelectual son problemas. Al igual que en la actividad que trata con asuntos

predominantemente intelectuales, el material que constituye un problema se ha de convertir en un medio para su solución, y no puede ser esquivado. Pero en arte la resistencia entra en la obra de una manera más inmediata que en ciencia. El que percibe, así como el artista, tiene que percibir, enfrentarse a los problemas y vencerlos; de otra manera la apreciación es pasajera y está sobrecargada de sentimiento. Porque con el fin de percibir estéticamente, el individuo debe rehacer sus experiencias pasadas de manera que puedan entrar íntegramente en un nuevo modelo. No puede deshacerse de sus experiencias pasadas, ni puede seguir anclado a ellas como fueron en el pasado.

Una predeterminación rígida del producto final, ya sea por el artista o el espectador conduce a un producto mecánico o académico. Los procesos mediante los cuales se alcanza el objeto y la percepción final, no son, en tales casos, medios que promuevan la construcción de una experiencia consumada. Éstos serán más bien semejantes a una plantilla aun cuando la copia de la cual se hace dicha plantilla, existe en la mente y no cómo una cosa física. La afirmación de que a un artista no le importa como opera su obra no sería literalmente verdadera, pero es cierto que le importa el resultado final, es como el perfeccionamiento de lo anterior, no por su conformidad o falta de conformidad con un esquema antecedente ya hecho. El artista está dispuesto a dejar la conclusión de su obra a la adecuación de los medios de que proviene y a los cuales resume. Al igual que el investigador científico, deja que el asunto principal de su percepción en conexión con los problemas que presenta, determine el resultado, en vez de insistir en su concordancia con una conclusión decidida de antemano.

La fase definitiva de la experiencia —que es mediadora tanto como final— siempre presenta algo nuevo. La admiración siempre incluye un elemento de maravilla. Como dice un escritor del Renacimiento: «No hay belleza excelente que no tenga algo extraño en la proporción». El giro inesperado, algo que el artista mismo no prevé claramente, es la condición de la cualidad más feliz en la obra de arte que la salva de ser mecánica. Le da la espontaneidad de lo impremeditado a la obra, que de otro modo sería el fruto del cálculo. El pintor y el poeta, como el investigador científico, conoce las delicias del descubrimiento. Aquellos que conducen su obra como la demostración de una tesis preconcebida pueden tener la alegría del éxito egoísta, pero no la del cumplimiento de una experiencia por la experiencia misma. En este último caso, aprenden por su obra, a medida que ésta marcha, a ver y a sentir lo que no formaba parte de sus planes y propósitos originales.

La fase definitiva es recurrente en toda obra de arte, y en la experiencia de una gran obra de arte, los puntos en los que incide se presentan en sucesivas observaciones. Este hecho establece una barrera infranqueable entre la producción y el uso mecánicos, y la creación y la percepción estéticas. En la primera no hay fines hasta que es alcanzado el fin definitivo. Entonces la obra tiende a ser labor; y la producción, trabajo vil. Sin embargo, no hay término final en la apreciación de una obra de arte. Dicha apreciación prosigue y es; en consecuencia, tanto instrumental como final. Los que niegan este hecho confinan la significación de lo «instrumental» a los procesos que contribuyen a algún oficio o eficiencia estrechos, si no bajos. Aun cuando no se dé un nombre a este hecho se le reconoce. Santayana habla de ser «llevado por la contemplación de la naturaleza a una fe vívida en lo ideal». Esta afirmación se aplica al arte y a la naturaleza, señala una función instrumental ejercida por la obra de arte, nos lleva a tomar una actitud fresca ante las circunstancias y exigencias de la experiencia ordinaria. El trabajo, en el sentido productivo, de un objeto de arte, no cesa cuando el acto directo de percepción se detiene, sino que continúa operando por canales indirectos. En efecto, personas que se niegan a admitir lo «instrumental» en conexión con el arte, lo glorifican a menudo precisamente por la serenidad duradera, la renovación o la reeducación de la vista inducidas por aquél. La dificultad es realmente verbal. Tales personas están acostumbradas a asociar la palabra con instrumentos para fines muy específicos, como un paraguas, que es un instrumento para proteger de la lluvia, o una máquina de segar para cortar la mies.

Algunas formas que a primera vista parecen extrañas, perte-

necen de hecho a la expresividad, porque favorecen el desarrollo de una experiencia hasta el punto de darnos la peculiar satisfacción de un cumplimiento pleno. Esto es cierto, por ejemplo, cuando se evidencia presencia de alguna habilidad rara y de la economía en el uso de los medios, cuando estos rasgos se integran con la obra real. La habilidad se admira entonces no como parte de las herramientas externas del artista, sino como una expresión exaltada que pertenece al objeto, porque facilita la conducción de un proceso continuo, a su propia conclusión precisa y definida. Pertenece al producto y no meramente al productor, porque es una forma constituyente; justamente como la gracia de un galgo se marca en los movimientos que ejecuta en vez de ser un rasgo poseído por el animal como algo añadido a sus movimientos.

Lo costoso es también, como Santayana ha señalado, un elemento en la expresión, costes que no tienen nada en común con la ostentación vulgar del poder de compra. La rareza es un factor para intensificar la expresión, ya sea cuando es la rareza de la labor paciente que ocurre pocas veces o cuando es la seducción de un clima que nos sugiere en modos de vivir apenas conocidos. Tales ejemplos de opulencia son parte de la forma, porque operan como todos los factores de lo nuevo e inesperado, promoviendo la construcción de una experiencia única. Lo familiar puede tener también este efecto. Además de Charles Lamb, hay otros que son peculiarmente sensibles al encanto de lo doméstico, pero *glorifican* lo familiar en vez de reproducir sus formas en muñecos de cera. Lo viejo toma un nuevo aspecto en que se rescata el sentido de lo familiar del olvido que generalmente produce la costumbre. La elegancia es también parte de la forma, porque marca la obra siempre que el asunto se mueve hacia su conclusión, con una lógica inevitable.

Algunos de los rasgos mencionados se refieren frecuentemente más a la técnica que a la forma. La atribución es correcta siempre que las cualidades en cuestión se refieran más bien al artista que a su obra. Hay una técnica que obstruye, como las florituras de un maestro de la escritura. Si la habilidad y la economía sugieren al autor, nos apartan de la obra misma. Los rasgos de la

obra que sugieren la habilidad de su productor están entonces *en* la obra, pero no son *de* ella, y la razón de esto es precisamente el lado negativo del punto que subrayo. No contribuyen a instituir una experiencia unificada y en desarrollo; no obran como fuerzas inherentes al objeto del que son parte, conduciéndose a su consumación, sino que tales rasgos son semejantes a cualquier otro elemento superfluo o excrecente. La técnica no es ni idéntica a la forma, ni completamente independiente de ella. Es propiamente la habilidad con la que se manejan los elementos constituyentes de la forma. De otra manera es una exhibición de virtuosidad separada de la expresión.

Los avances significativos de la técnica suceden, pues, en conexión con esfuerzos para resolver problemas que no son técnicos, sino que surgen de la necesidad de nuevos modos de experiencia. Esta afirmación es tan cierta en las bellas artes como en las artes tecnológicas. Hay mejoras en la técnica que tienen que ver simplemente con el perfeccionamiento de un vehículo de viejo estilo. Sin embargo, son insignificantes en comparación con el cambio de técnica del tren al coche, cuando las necesidades sociales reclamaban un transporte rápido que se pudiese controlar personalmente. Si consideramos los desarrollos en las técnicas mayores de la pintura, durante el Renacimiento y después de éste, encontramos que se conectan con los esfuerzos por resolver problemas que surgen de la experiencia expresada en la pintura, y no del oficio de la pintura misma.

En primer lugar se produjo el problema de la transición de la descripción de contornos en mosaicos planos a la representación «tridimensional». Hasta que la experiencia no se extendió para pedir que se expresara algo más que las presentaciones decorativas de temas religiosos determinados por orden eclesiástica, no había nada que motivara este cambio. En su contexto, la convención de la pintura «plana» es tan buena como cualquier otra convención, como la presentación china de la perspectiva es tan perfecta en un sentido, como lo es la pintura occidental en otro. La fuerza que provocó el cambio de la técnica fue el crecimiento del naturalismo en la experiencia, fuera del arte. Algo se-

mejante sucede con el siguiente gran cambio, el dominio de los medios para obtener la perspectiva aérea y la luz. El tercer gran cambio técnico fue el uso del color por los venecianos, para lograr lo que otras escuelas, especialmente la florentina, habían realizado mediante la línea escultórica, cambio que indica la vasta secularización de los valores, con su demanda de glorificación de lo suntuoso y lo delicado en la experiencia.

Sin embargo, no estoy tratando de la historia del arte, sino de indicar cómo funciona la técnica en cuanto a la forma expresiva. La dependencia de la técnica significativa, respecto a la necesidad de expresar ciertos modos característicos de la experiencia, la atestiguan los tres estadios que generalmente acompañan la aparición de una nueva técnica. Primero hay una experimentación por parte de los artistas, con una exageración considerable del factor al que se adapta la nueva técnica; esto era cierto del uso de la línea para definir el reconocimiento del valor de la curva como en Mantegna; es cierto también de los impresionistas típicos respecto a los efectos de luz. Por su parte el público condena de modo general la intención y el asunto de estas aventuras en arte. En el siguiente estadio los frutos del nuevo procedimiento se absorben, se naturalizan y producen ciertas modificaciones en la vieja tradición; este período establece las nuevas miras y la validez «clásica» de la nueva técnica, y se acompaña con el prestigio que se sostiene en los períodos siguientes. En tercer lugar, hay un período en que las formas especiales de los maestros del período de equilibrio se adoptan por imitación y se hacen fines en sí mismas; así en las postrimerías del siglo XVIII, la manera de tratar el movimiento dramático, característico de Tiziano y aun más de Tintoretto, principalmente mediante la luz y la sombra, se exagera hasta la teatralidad. En Guercino, Caravaggio, Feti, Carracci, Ribera, el intento de pintar dramáticamente el movimiento produce cuadros en posturas y se derrota a sí mismo. En este tercer estadio (que ahoga el trabajo creador, después de que ha obtenido reconocimiento general), la técnica se emplea sin relación con la experiencia urgente que la hizo aparecer al principio. De aquí resultan lo académico y lo ecléctico.

He afirmado antes que la habilidad sola no es arte. Lo que ahora se añade es la idea, a menudo ignorada, de la completa relatividad de la técnica respecto a la forma en el arte. No es falta de destreza lo que da a la primitiva escultura gótica su forma especial, ni lo que da a las pinturas chinas su clase especial de perspectiva. Los artistas dicen mejor lo que tienen que decir, con las técnicas que usaban, que con otras. Lo que para nosotros es una encantadora ingenuidad, era para ellos el método simple y directo de expresar un asunto sentido. Por esta razón, del mismo modo que no hay continuidad de repetición en ningún arte, tampoco hay por necesidad avance. La escultura griega no será nunca igualada en sus propios términos: Thorwaldsen no es Fidias, y lo que los pintores venecianos lograron permanecerá sin rival. La reproducción moderna de la arquitectura de una catedral gótica carece siempre de la calidad del original. Lo que sucede en el movimiento del arte es la aparición de nuevos materiales de experiencia que demandan expresión y que, por consiguiente, implican en su expresión nuevas formas y técnicas. Manet retrocedió en el tiempo para lograr su trabajo de pincel, pero este retroceso no implica solamente la copia de una vieja técnica.

La relatividad de la técnica respecto a la forma no está en ninguna parte mejor ejemplificada que en Shakespeare. Después de que se estableció su reputación como literato universal, los críticos pensaron que era necesario considerar adherida esa grandeza a toda su obra. Construyeron teorías de la forma literaria sobre la base de técnicas especiales. Se sorprendieron cuando un estudio más exacto mostró que muchas de las cosas alabadas se tomaron de las convenciones del teatro isabelino. Para los que habían identificado la técnica con la forma, el efecto era desinflar la grandeza de Shakespeare. Sin embargo, su forma sustancial permanece como ha sido siempre, y no resulta afectada por estas adaptaciones locales. La autorización para algunos aspectos de su técnica debería atraer la atención sobre lo que es significativo en su arte.

Apenas es posible exagerar la relatividad de la técnica. Varía por toda clase de circunstancias, que tienen poca relación con la

obra de arte, quizá por un nuevo descubrimiento en química que afecta los pigmentos. Los cambios significativos son los que afectan a la forma misma, en su sentido estético. La relatividad de la técnica respecto a los instrumentos es a menudo pasada por alto. Se hace importante cuando el nuevo instrumento es un signo de un cambio en la cultura, es decir, en el material por expresar. La alfarería primitiva está ampliamente determinada por el torno del alfarero y los tapetes y cobijas deben mucho de su dibujo geométrico a la naturaleza del instrumento para tejer. Tales cosas por sí mismas son como la constitución física de un artista: Cézanne deseaba tener los músculos de Manet. Tales cosas adquieren más que un interés arqueológico sólo cuando se relacionan con un cambio en la cultura y la experiencia. Las técnicas de los que pintaron hace largo tiempo las paredes de las cuevas y de los que grabaron en hueso, sirven al propósito que ofrecían e imponían sus condiciones. Los artistas han usado y usarán siempre toda clase de técnicas.

Por otra parte, hay una tendencia entre los críticos profanos a confinar la experimentación a los científicos de laboratorio. Sin embargo, uno de los rasgos esenciales del artista es que es un experimentador nato. Sin este rasgo no pasará de ser un buen o un mal académico. El artista tiene que ser un experimentador, porque tiene que expresar una experiencia intensamente individual a través de medios y materiales que pertenecen al mundo común y público. Este problema no puede ser resuelto de una vez por todas. Es un problema que se vuelve a presentar con cada nueva obra. De otra manera el artista se repite a sí mismo y muere estéticamente. Sólo porque el artista opera experimentalmente abre nuevos campos de experiencia y revela nuevos aspectos y cualidades en escenas y objetos familiares.

Si en vez de decir «experimental» dijéramos «aventurero» probablemente obtendríamos la aceptación general, tan grande es el poder de las palabras. Porque el artista es un amante de la experiencia sin escoria, evita los objetos ya saturados y está, por consiguiente, siempre a la última. Por naturaleza, es un insatisfecho de lo establecido como lo es un explorador geográfico o un investigador científico. Cuando lo «clásico» se produjo llevaba las señales de la aventura. Este hecho lo ignoran los clasicistas en su protesta contra los románticos que emprenden el desarrollo de nuevos valores, con frecuencia sin poseer los medios para su creación. Lo que es clásico ahora lo es a causa de la perfección de la aventura y no por su ausencia. El que percibe y goza estéticamente tiene siempre el sentido de la aventura al leer algún clásico, como lo tenía Keats al leer el *Homero* de Chapman.

La forma en concreto puede ser discutida solamente respecto a las obras de arte reales, que no pueden ser presentadas en un libro de teoría estética. Sin embargo, la absorción en una obra de arte, tan completa que excluya el análisis, no puede ser largo tiempo sostenida. Hay un ritmo de entrega y reflexión. Interrumpimos nuestra entrega al objeto para preguntar adónde y cómo nos conduce. Entonces llegamos a ocuparnos, en cierto grado, de las condiciones formales de la forma concreta. Ciertamente ya hemos mencionado estas condiciones de la forma al hablar de acumulación, tensión, conservación, anticipación y cumplimiento, como características formales de una experiencia estética. Quien se aleja de la obra de arte para escapar al efecto hipnótico de su expresión total cualitativa, no usará estas palabras, ni será explícitamente consciente de las cosas que representan, pero los rasgos que distingue, como los que dan a la obra su poder sobre él, son reductibles a las condiciones de la forma que hemos mencionado.

Nos llega primero la impresión abrumadora, quizá raptados por la repentina gloria del paisaje, o por el efecto que produce en nosotros entrar en una catedral, cuando la luz débil, el incienso, los vitrales y las majestuosas proporciones se funden en un todo indiscernible. Decimos con verdad que una pintura nos impresiona. Hay un impacto que precede al reconocimiento definido de lo que hay en ella. Como dice el pintor Delacroix sobre esta primera fase preanalítica, «antes de saber lo que representa la pintura sois capturados por su acorde mágico». Este efecto es particularmente notable en la música para muchas personas. La impresión hecha

directamente por un conjunto armonioso, en cualquier arte, se describe a menudo como la cualidad musical de ese arte.

Sin embargo, no sólo es imposible prolongar indefinidamente este estadio de la experiencia estética, sino que no es deseable hacerlo. Solamente hay una garantía de que este sobrecogimiento inmediato tiene un alto nivel: el grado de cultura del que la experimenta. En sí mismo puede ser, y es a menudo, el resultado de medios baratos empleados en una mercancía espúria. La única manera de levantar ese nivel hasta donde haya seguridad intrínseca de mérito, es haciendo intervenir períodos de discriminación. La distinción en el producto está íntimamente conectada con el proceso de distinguir.

Si el interés inmediato original y la discriminación crítica siguiente plantean iguales demandas, cada una hasta su propio y completo desarrollo, no debe olvidarse que la impresión directa no razonada llega primero. Hay respecto a tales ocasiones algo de la cualidad del viento que sopla donde quiere. Algunas veces viene y algunas veces no, incluso en presencia del mismo objeto. No puede ser forzada, y cuando no llega de primeras, no suele ser sabio intentar recobrarlo por la acción directa. El comienzo de la comprensión estética es la retención de estas experiencias personales y su cultivo, porque al fin, su cuidado y desarrollo nos permitirá ejercer a la discriminación. El resultado de la discriminación será a menudo convencernos de que la cosa particular en cuestión no era digna de provocar el rapto estético, y que de hecho este último fue motivado por factores extraños al objeto mismo. No obstante, este resultado es en sí una contribución definitiva a la educación estética, y eleva la siguiente impresión directa a un nivel más alto. En interés de la discriminación, y del entusiasmo estético directamente producido por el objeto, debemos evitar simularlo cuando no llega de la mano de ese estado que parecía a los antiguos, siempre que era intenso, una especie de divina locura.

La fase de reflexión en el ritmo de la apreciación estética contiene el germen de la crítica, y la crítica más elaborada y consciente no es sino su expansión razonada. Este tema en particular lo

desarrollaremos más adelante,[2] pero un aspecto concreto de este tema general debe al menos ser comentado aquí. Muchos problemas embrollados, varias ambigüedades y controversias históricas, se dan cita en la cuestión de lo subjetivo y lo objetivo en el arte. Pero si es correcta la posición adoptada respecto a la forma y la sustancia, hay al menos un sentido importante en el que la forma debe ser tan objetiva como el material que califica. Si la forma emerge cuando organiza la materia prima selectivamente, a fin de unificar el movimiento de una experiencia hacia su cumplimiento intrínseco, entonces seguramente las condiciones objetivas son fuerzas que controlan la producción de la obra de arte. Una obra de arte, una estatua, un edificio, un drama, un poema, una novela, una vez acabada, es parte del mundo objetivo, como lo es una locomotora o un dínamo. Y al igual que sucede con éstas, su existencia está condicionada causalmente por la coordinación de los materiales y energías del mundo externo. No quiero decir que con esto se agote toda la obra de arte; incluso el producto de las artes industriales se hizo para servir un propósito, y es una locomotora realmente en vez de serlo potencialmente, en la medida que opera en condiciones tales que produce consecuencias más allá de su mero ser físico; por ejemplo, transporta seres humanos y mercancías. Pero sí, quiero decir que no puede haber experiencia estética independientemente de un *objeto,* y que para que un objeto sea el contenido de la apreciación estética debe satisfacer aquellas condiciones *objetivas* sin las cuales la acumulación, la conservación, el refuerzo y la transformación en algo más completo, son imposibles. Las condiciones generales de la forma estética, de las que he hablado en párrafos anteriores, son objetivas en el sentido de pertenecer al mundo de materiales y energías físicas: si éstas no son suficientes para una experiencia estética, en cambio son las condiciones *sine qua non* de su existencia. Y la prueba artística inmediata de la verdad de esta afirmación es el interés que obsesiona a todo artista por observar el mundo que lo rodea, y su devota preocupación por los medios físicos con que trabaja.

2. Véase cap. XIII.

¿Cuáles son, entonces, las condiciones formales de la forma artística, hondamente enraizadas en el mundo mismo? Las implicaciones de la pregunta no incluyen materia alguna que no haya sido ya considerada. La interacción del ambiente con el organismo es la fuente directa o indirecta de toda experiencia, y del ambiente provienen las restricciones, resistencias, ayudas, equilibrios, que cuando se encuentran con las energías del organismo de manera apropiada constituyen la forma. La primera característica del mundo circundante que hace posible la existencia de la forma artística, es el ritmo. Hay ritmo en la naturaleza antes de que exista la poesía, la pintura, la arquitectura y la música. Si no fuera así, el ritmo como propiedad esencial de la forma, se superpondría meramente al material y no sería una operación mediante la cual el material realiza su propia culminación en la experiencia.

Los más grandes ritmos de la naturaleza están tan ligados con las condiciones más elementales de subsistencia humana que no pueden haber escapado a la observación del hombre, tan pronto como éste adquirió conciencia de sus ocupaciones y de las condiciones que las hacían efectivas. La salida y la puesta del sol, el día y la noche, la lluvia y el sol, son en sus alternativas, factores que importan directamente a los seres humanos.

El curso cíclico de las estaciones afecta casi todos los intereses humanos. Cuando el hombre se hizo agricultor, la marcha rítmica de las estaciones se identificó por necesidad con el destino de la comunidad. El ciclo de regularidades irregulares en la figura y comportamiento de la luna parecía estar dotado de un misterioso valor para el bienestar del hombre, las bestias y las cosechas, e inextricablemente ligado con el misterio de la generación. Con estos ritmos más amplios estaban ligados aquellos ciclos recurrentes del crecimiento de la semilla hasta la madurez que reproduce la semilla; la reproducción de los animales, la relación de macho y hembra, la ronda incesante de los nacimientos y muertes.

La propia vida del hombre está condicionada por el ritmo del despertar y el sueño, el hambre y la saciedad, el trabajo y el descanso. El ritmo largo de las empresas agrarias se rompió en ciclos más pequeños y más directamente perceptibles, con el desarrollo de los oficios. Con el trabajo de la madera, el metal, las fibras, el barro, el cambio de la materia prima en un resultado consumado mediante medios técnicamente controlados, se manifiesta objetivamente. En la elaboración de la materia hay golpes recurrentes en el martilleo, el repiqueteo, modelado, cortado, pesado, que imprimen medidas al trabajo. Con todo, fueron más significativas las épocas de preparación de la guerra y la siembra, las épocas de celebrar la victoria y la cosecha, cuando los movimientos y la palabra tomaron forma cadenciosa.

Así, tarde o temprano, la participación del hombre en los ritmos de la naturaleza, participación mucho más íntima que cualquier observación dirigida al conocimiento, lo indujo a imponer ritmo en los cambios en que no aparecía. La caña proporcionada, la cuerda tensada, la piel estirada, hacían conscientes las medidas de la acción por medio del canto y la danza. Las experiencias de la guerra, de la caza, de la siembra y la siega de la muerte, y la resurrección de la vegetación, las estrellas que se movían sobre atentos pastores, el regreso constante de la luna inconstante, se percibían para reproducirse en la pantomima, y generaban el sentido dramático de la vida. Los movimientos misteriosos de la serpiente, el alce, el jabalí, caían en ritmos que llevaban la esencia misma de las vidas de estos animales a su realización, tal como se representaba en la danza, en la piedra cincelada, en los vaciados en plata o como se pintaban en las paredes de las cuevas. Las artes formativas que modelaban las cosas vivaces estaban ligadas con los ritmos de la voz y los movimientos contenidos en el cuerpo, y por esta unión las artes técnicas ganaron la cualidad de bellas artes. Entonces los ritmos de la naturaleza captados se emplearon para introducir un orden evidente en alguna fase de las observaciones e imágenes confusas de la humanidad. El hombre ya no conformaba sus actividades necesariamente a los cambios rítmicos de ciclos naturales, sino que usaba los que le imponía la necesidad, para celebrar sus relaciones con la naturaleza, como si ésta le hubiera conferido la libertad de su reino.

La reproducción del orden de los cambios naturales y la percepción de este orden estaban al principio juntos, tan juntos que

no existía distinción entre arte y ciencia, sino que ambos eran llamados *techné*. La filosofía se escribía en verso, y bajo la influencia del esfuerzo imaginativo el mundo se hizo un cosmos. La primitiva filosofía griega relató la historia de la naturaleza y, puesto que una historia tiene comienzo, movimiento y clímax, la sustancia de la historia reclamaba una forma estética. Dentro de la historia, los ritmos menores se hicieron parte del gran ritmo de generación y destrucción, de llegar a ser y dejar de ser; de remisión y concentración; de agregación y dispersión; de consolidación y disolución. La idea de ley surgió con la idea de armonía y surgieron concepciones que son ahora prosaicos lugares comunes, como partes del arte de la naturaleza, tal como los construía el arte del lenguaje.

La existencia de una multitud de *ilustraciones* del ritmo en la naturaleza es un hecho familiar. Se cita a menudo el subir y el bajar de la marea, el ciclo de los cambios lunares, la pulsación en la circulación de la sangre, el anabolismo y catabolismo de todos los procesos de la vida. Lo que no se percibe tan generalmente es que toda uniformidad y regularidad de cambio en la naturaleza es un ritmo. Los términos «ley natural» y «ritmo natural» son sinónimos. En la medida en que la naturaleza es para nosotros más que un flujo carente de orden, en la medida en que es más que un torbellino de confusiones, está marcada por el ritmo. Las fórmulas de estos ritmos constituyen los cánones de la ciencia. La astronomía, la geología, la dinámica y la cinemática registran varios ritmos que son órdenes de diferentes clases de cambio. Las concepciones mismas de molécula, átomo y electrón, surgen de la necesidad de formular ritmos descubiertos más pequeños y más sutiles. Las matemáticas son los enunciados generales más concebibles que corresponden a los ritmos más universales obtenidos. El uno, dos, tres, cuatro, la construcción de líneas y ángulos en moldes geométricos, los vuelos más altos del análisis vectorial, son medios de registrar o de imponer ritmo.

La historia del progreso de la ciencia natural es el registro de las operaciones que refinan y hacen más comprensible nuestra aprehensión de los ritmos grandes y limitados que atrajeron primero la atención del hombre arcaico. El desarrollo llegó a un punto en que se bifurcaron los caminos de lo científico y lo artístico. Los ritmos que hoy en día celebra la ciencia física son evidentes solamente para el pensamiento, no para la percepción en la experiencia inmediata. Se presentan en símbolos que no significan nada para la percepción sensible. Hacen manifiestos los ritmos naturales solamente para aquellos que han pasado por una disciplina larga y severa, pero hay un interés común en el ritmo que es aún la conexión entre la ciencia y el arte. A causa de este parentesco es posible que llegue un día en que la materia, ahora sólo existente para una reflexión laboriosa y que atrae sólo a los formados para interpretar lo que para los sentidos son únicamente jeroglíficos, se haga la sustancia de la poesía y, por consiguiente, la materia de una percepción placentera.

Como el ritmo es un esquema universal de existencia que está bajo toda realización del orden en el cambio, impregna todas las artes, literarias, musicales, plásticas y arquitectónicas, así como a la danza. Puesto que el hombre sólo tiene éxito cuando adapta su conducta al orden de la naturaleza, sus logros y victorias, tal como se suceden bajo la resistencia y la lucha se hacen la matriz de todo asunto estético; de algún modo constituyen el modelo común del arte, las condiciones últimas de la forma. Su orden acumulativo de sucesión, se convierte sin intención expresa en el medio con el cual el hombre conmemora y celebra los momentos más intensos y plenos de su experiencia. Bajo el ritmo de todo arte y de toda obra de arte existe, como un *substratum*, en las profundidades del subconsciente el molde básico de las relaciones de la criatura viva con su ambiente.

Por consiguiente, no es sólo en virtud de la sístole y la diástole en la circulación de la sangre, o la alternativa de inspiración y expiración en la respiración, ni a causa de ninguna combinación de ejemplificaciones específicas del ritmo natural, por lo que el hombre se deleita en las reproducciones y presentaciones rítmicas. La importancia de tales consideraciones es grande, pero en definitiva, el deleite brota del hecho de que tales cosas son ejemplos de las relaciones que determinan el curso de la vida natural

y lograda. La suposición de que el interés en el ritmo, que domina las bellas artes, puede ser simplemente explicado sobre la base de los procesos rítmicos del cuerpo vivo, sólo ilustra otro caso de la creencia en una separación entre el organismo y su ambiente. El hombre atendía al ambiente mucho tiempo antes de que observara o pensara en sus propios procesos orgánicos, y ciertamente mucho antes de que se desarrollara un interés atento a sus propios estados mentales.

Naturalismo es una palabra de múltiples significados tanto en filosofía como en arte. Como muchos «ismos» —clasicismo y romanticismo, idealismo y realismo en el arte— se ha convertido en un término emocional, un grito de guerra de los partidos. Respecto al arte, mucho más que respecto a la filosofía, las definiciones formales nos dejan fríos. Al llegar a ellas, los elementos que caldeaban la sangre y animaban la admiración por lo concreto se desvanecen. En poesía, «naturaleza» se asocia a menudo con un interés distinto, si no opuesto, a la materia derivada de la vida del hombre en sociedad. Como para Wordsworth, la naturaleza es entonces a lo que uno se vuelve en comunión para obtener el consuelo y la paz.

> [...] *when the fretful stir*
> *Unprofitable, and the fever of the world*
> *Have hung upon the beatings of the heart.**

En pintura, «naturalismo» sugiere volver hacia lo más incidental y, por decirlo de alguna manera, informal, a los aspectos más inmediatamente evidentes de la tierra, el cielo y el agua, a diferencia de aquellos cuadros que atiendan a relaciones estructurales. Sin embargo, el naturalismo, es su más amplia y profunda conexión con la naturaleza, es una necesidad de todo gran arte, incluso del más religiosamente convencional, de la pintura abstracta y del drama que trata de la acción humana en un marco urbano. La discriminación sólo puede hacerse con referencia al aspecto particular y a la fase de la naturaleza en las que se despliegan los ritmos que marcan todas las relaciones de la vida y su marco.

* «[...] cuando la agitación colérica / no provechosa, y la fiebre del mundo / se ha prendido en los latidos del corazón.» (*N. del t.*)

Las condiciones naturales y objetivas deben usarse, en todo caso, para llevar hasta su compleción la expresión de los valores que pertenecen a una experiencia integrada en su cualidad inmediata. No obstante, el naturalismo en arte significa algo más que la necesidad común a todas las artes, de emplear medios naturales y sensuales; significa que todo lo que puede expresarse es algún aspecto de la relación del hombre y su ambiente, y que este tema alcanza su más perfecto maridaje con la forma, cuando dependemos de los ritmos básicos que caracterizan la interacción de ambos y nos abandonamos con confianza. Se alega a menudo que «naturalismo» significa desdén por todos los valores que no pueden relucirse a lo físico y animal, pero concebir así la naturaleza es aislar las condiciones ambientes como si fueran toda la naturaleza, y excluir al hombre del esquema de las cosas. La existencia misma del arte como fenómeno objetivo que usa materiales y medios naturales prueba que la naturaleza no significa menos que el complejo total de los resultados de la interacción del hombre —sus recuerdos y esperanzas, su inteligencia y su deseo— con este mundo al que una filosofía unilateral reduce la «naturaleza». La verdadera antítesis de la naturaleza no es el arte, sino el orgullo arbitrario, la fantasía y la convención estereotipada.

Sin embargo, existen convenciones que son vitales y naturales. Las artes en ciertos tiempos y lugares están controladas por las convenciones del rito y la ceremonia. Con todo, por ello no se hacen necesariamente estériles y no estéticas, porque en las mismas convenciones viven en la vida de la comunidad. Aun cuando asumen formas prescritas, hieráticas y litúrgicas, pueden expresar lo activo en la experiencia del grupo. Cuando Hegel afirmaba que el primer estadio en el arte es siempre «simbólico» apuntaba, en términos de su filosofía, al hecho de que ciertas artes fueron una vez libres de expresar solamente el aspecto de la experiencia que tenía una sanción sacerdotal y real. Y aún así lo que se expresaba era también un aspecto de la experiencia. Por lo demás, como ge-

neralización, esta caracterización es falsa, porque en todos los tiempos y lugares han existido artes populares como el canto, la danza, la narración, la pintura, fuera de las artes oficialmente sancionadas y dirigidas. Las artes seculares eran, sin embargo, más directamente naturalistas, y siempre que el secularismo invadía la experiencia, sus cualidades rehacían las artes oficiales en una dirección naturalista. En la medida en que esto no ocurría, degeneraban las artes que antes eran vitales. Por ejemplo, podemos pensar en el barroco degenerado que se encuentra en las plazas públicas de la Europa sudoccidental. Es trivial hasta la frivolidad, con sus cupidos disfrazados de querubines.

El naturalismo genuino es tan diferente de la imitación de las cosas y sus rasgos, como lo es de la imitación de los procedimientos de los artistas, a quienes el tiempo ha conferido una autoridad aparente; aparente porque no surge de la experiencia de las cosas que experimentaban y expresaban. Es un término de contraste y significa una más profunda y más amplia sensibilidad para ciertos aspectos de los ritmos de la existencia. Es un término de contraste, porque significa que en alguien una percepción personal ha sido sustituido por una convención. Permítaseme recurrir a lo que se ha dicho antes sobre la expresión de la beatitud en la pintura. El supuesto de que ciertas líneas definidas representan una emoción dada, es una convención que no surge de la observación y se interpone en el camino de una sensibilidad aguda de respuesta. El naturalismo genuino sobrevino cuando se percibió la *inestabilidad* de la fisonomía humana bajo la influencia de las emociones; cuando se reaccionó a su propia variación de ritmo. No quiero decir que las convenciones limitativas se reducen a la influencia eclesiástica. Surgen convenciones más molestas cuando los artistas mismos se hacen académicos, como la postrera pintura ecléctica de Italia y la mayor parte de la poesía inglesa en el siglo XVIII. Lo que por conveniencia llamo arte «realista» (la palabra es arbitraria, pero la cosa existe), para distinguirlo del naturalista, reproduce detalles, pero deja escapar su ritmo móvil y organizador. Es como una fotografía que se desgasta, excepto para el propósito documental de la prosa, y se desgasta porque el objeto sólo puede verse desde un punto de vista fijo. Las relaciones que forman un ritmo sutil exigen ser atacadas desde puntos de vista cambiantes. ¡Cuántas variedades individuales de experiencia personal utilizan un ritmo que formalmente es el mismo, aun cuando al cabo resulta diferenciado por el material al que da forma en la sustancia de la obra de arte!

En oposición a la llamada dicción poética que floreció en Inglaterra después de la muerte de Milton, la poesía de Wordsworth fue una revolución naturalista. El supuesto (debido a la incomprensión de algo que Wordsworth escribió) de que su esencia era el uso de palabras de la lengua común, hace de su obra real algo sin sentido. Porque se supone que continuaba la separación de forma y sustancia característica de la poesía anterior limitándose a ponerla boca arriba. En efecto, su significación se ilustra con una copla primitiva del poeta poniéndola en relación con un comentario del mismo.

And, fronting the bright west, you oak entwines
*Its darkening boughs and leaves in stronger lines.**

Esto es verso más que poesía, es una escueta descripción, no tocada por la emoción. Como el mismo Wordsworth dijo de aquellos versos: «esto está expresado débil e imperfectamente». Pero añade, «yo recuerdo distintamente el sitio mismo donde esto me impresionó primero. Fue en el camino entre Hawkshead y Ambleside y me dio un extremo placer. El momento fue importante en mi historia poética; porque de entonces data mi conciencia de la *infinita variedad de las apariencias naturales* que no han sido advertidas por los poetas de ninguna edad o país, hasta donde estoy enterado; y formé la resolución de llenar en algún grado esta deficiencia. Por aquel tiempo no podía tener más de cuarenta años de edad».

Éste es un ejemplo definitivo de la transición desde lo con-

* «Y contra el luminoso occidente, allá el roble trenza / sus ramas y hojas que se oscurecen en fuertes líneas.» (*N. del t.*)

vencional, de algo generalizado abstractamente que surge de la percepción incompleta y conduce a ella, a lo naturalista, a una experiencia que corresponde más sutil y sensitivamente al ritmo del cambio natural. Porque lo que quería expresar no era la mera variedad, el mero flujo, sino el flujo ordenado, la relación de acento de las hojas y las ramas con las variaciones del sol. Los detalles de tiempo y lugar, del roble particular, desaparecen; la relación permanece, pero no en lo abstracto, sino definitivamente, en este caso particular concretado más bien prosaicamente.

La discusión no nos aleja del tema del ritmo como una condición de la forma. Otras personas preferirán alguna otra palabra que no sea «naturalista» para expresar la deriva de la convención hacia la percepción. Con todo, cualquiera que sea la palabra usada debe, para ser cierta, en relación con la renovación de la forma estética, enfatizar la sensibilidad hacia el ritmo natural. Y este hecho me conduce a una breve definición del ritmo: ritmo es la variación ordenada de los cambios. Cuando hay una corriente uniforme, sin variaciones de intensidad o de velocidad, no hay ritmo, sino estancamiento, aun cuando se trate del estancamiento propio de un movimiento invariable. Igualmente no hay ritmo cuando las variaciones no están situadas: hay un tesoro de sugestiones en la frase «*tener lugar*». El cambio no solamente sucede, sino que pertenece; tiene su lugar definido en un todo más amplio. Los ejemplos más obvios del ritmo conciernen a las variaciones de intensidad, así como en los versos citados de Wordsworth, ciertas formas se robustecen frente a las formas más débiles de otras ramas y hojas. No hay ritmo de ninguna especie, por muy delicado y extensivo que sea, donde las variaciones de pulsación y descanso no ocurran. No obstante, estas variaciones de intensidad no agotan, en ningún ritmo complejo, la totalidad de la cuestión. Sirven para definir variaciones de número, de extensión, de velocidad y de diferencias intrínsecas cualitativas, como matiz, tono, etc. Es decir, las variaciones de intensidad son relativas al asunto directamente experimentado. Cada golpe al diferenciar una parte dentro del todo, se suma a la fuerza del anterior, al mismo tiempo que crea una expectación que demanda algo que habrá de venir. No es una

variación en un solo aspecto, sino una modulación de todo el penetrante *sustratum* cualitativo y unificador.

Un gas que satura de modo homogéneo un recipiente, una inundación torrencial que barre toda resistencia, un estanque, un manto de arena sin quebraduras, un rugido monótono, son totalidades, carentes de ritmo. Un estanque que se mueve en ondas, una luz que cintila, las ramas mecidas por el viento, el batir de las alas de un pájaro, la corona *(whorl)* de los sépalos y pétalos, las sombras cambiantes de las nubes en un prado, son ritmos naturales simples.[3] En estos casos debe haber energías que se oponen una a la otra. Cada una gana intensidad en un cierto período, pero entonces comprime alguna energía opuesta hasta que esta última puede superar a la otra que se relaja al extenderse. Entonces la operación se invierte, no necesariamente en iguales períodos de tiempo, sino de algún modo racional que se siente como ordenado. La resistencia acumula energía; instituye la conservación hasta que la liberación y la expansión se siguen. Hay en el momento de la inversión un intervalo, una pausa, un descanso que define la interacción de las energías opuestas y las hace perceptibles. La pausa es un equilibrio o simetría de fuerzas antagonistas. Tal es el esquema genérico del cambio rítmico, pero el enunciado no toma en cuenta los simultáneos cambios menores de expansión y contracción, que se suceden en cada fase y cada aspecto de un todo organizado, ni el hecho de que las ondas y pulsaciones sucesivas son acumulativas respecto a la consumación final.

Con respecto a la emoción humana, una descarga inmediata sometida a los dictados de la expresión suele ser en detrimento del ritmo. No hay suficiente resistencia para crear una tensión y, por consiguiente, una acumulación y una liberación periódicas. Consideremos un sollozo o un chillido, un gesto, un ceño fruncido, una contorsión, un puño golpeando salvajemente. El libro de Darwin titulado *Expresión de las emociones* —más acertadamente su descarga— está lleno de ejemplos de lo que sucede cuando

3. El hecho de que lo designemos como un *whorl* indica que nos damos cuenta inconscientemente de la tensión de energías que implica.

una emoción es simplemente un estado orgánico que se pone en libertad por la acción directa. Cuando la liberación completa se pospone y se llega a ella finalmente, a través de una sucesión de períodos ordenados de acumulación y conservación, separados por intervalos, por pausas recurrentes de equilibrio, la manifestación de la emoción se convierte en verdadera expresión, adquiriendo solamente entonces cualidad estética.

La energía emocional continúa obrando, pero ahora hace un trabajo efectivo; realiza algo. Evoca, reúne, acepta y rechaza recuerdos, imágenes, observaciones y las elabora en una totalidad entonada por todas partes con el mismo sentimiento emocional inmediato. En consecuencia, se presenta un objeto unificado y distinto en su totalidad. La resistencia que se opone a la expresión inmediata de la emoción es precisamente lo que la obliga a asumir una forma rítmica. Ésta es, en efecto, la explicación de Coleridge del metro en el verso.

> [Su origen] se puede referir al equilibrio efectuado en la mente por el esfuerzo espontáneo que lucha por tener a raya los efectos de la pasión [...] Este antagonismo saludable es ayudado por el estado mismo contra el cual reacciona, y este equilibrio de antagonistas se organiza en el metro, por un acto de voluntad o de juicio que sobreviene conscientemente y con el propósito premeditado de obtener placer.

Hay «una interpenetración de pasión y voluntad, del impulso espontáneo y del propósito voluntario». El metro entonces,

> [...] tiende a aumentar la vivacidad y la susceptibilidad tanto de los sentimientos generales como de la atención. Produce este efecto por la excitación continua de la sorpresa y las rápidas alternativas de la curiosidad satisfecha y de nuevo excitada, que son en efecto tan leves que no son en ningún momento objetos de una conciencia distinta, pero que se hacen, sin embargo, considerables por su influencia agregada.

La música complica e intensifica el proceso del antagonismo, el suspense y el refuerzo recíprocos, cuando las «voces» variadas se oponen inmediatamente y se responden una a la otra.

Santayana ha observado con verdad:

> [...] las percepciones no permanecen en la mente como lo sugiere el símil trillado del sello y de la cera, pasivos y sin cambio, hasta que el tiempo desgasta sus aristas y se desvanecen. No, las percepciones caen en el cerebro más bien como semillas en un campo arado o incluso como chispas en un barril de pólvora. Cada imagen aumenta cien veces más, algunas veces lenta y subterráneamente, otras veces (como cuando arranca un ímpetu apasionado) con un repentino estallido de fantasía.

Incluso en los procesos abstractos del pensamiento, la conexión con el aparato motor primario no queda enteramente cortada, y el mecanismo motor se conecta con depósitos de energía en el sistema simpático y endocrino. Una observación, una idea que se ilumina en la mente, inicia algo. El resultado puede ser una descarga demasiado directa para ser rítmica. Puede haber un despliegue de fuerza ruda e indisciplinada. Puede darse una debilidad que deja disipar la energía en un vano ensueño. Ciertos canales pueden estar demasado abiertos debido a que los hábitos se han convertido en rutinas ciegas, cuando la actividad toma la forma de algo que se identifica exclusivamente con la acción «práctica». Los temores inconscientes a un mundo hostil a nuestros deseos inspiran la inhibición de la acción o la confinan dentro de canales familiares. Hay multitud de caminos, que varían entre los extremos de la tibia apatía y la impaciencia ruda, en los que la energía una vez despertada acierta a moverse en una relación ordenada de acumulación, oposición, suspensión y pausa, hacia la consumación final de una experiencia. Esta última es entonces latente, mecánica o libre y difusa. Tales casos definen por contraste la naturaleza del ritmo y la expresión.

Físicamente, si abrimos un grifo solamente un poco, la resistencia al chorro obliga a una conservación de la energía, hasta que la resistencia es superada, cuando el agua llega en gotas individuales y a intervalos regulares. Si una corriente de agua cae de suficiente altura, como en una catarata, la tensión superficial hace

que la corriente llegue abajo en simples glóbulos. La polaridad u oposición de energías es necesaria en todas partes para definir y delimitar la resolución y expansión en formas individuales de lo que de otra manera sería una masa uniforme. Al mismo tiempo la distribución equilibrada de energías opuestas provee la medida del orden, que impide a la variación convertirse en una heterogeneidad desordenada. La pintura, así como la música, el drama y la novela, se caracterizan por la tensión. En sus formas obvias se ve en el uso de los colores complementarios, el contraste del primer plano y el fondo, de los objetos centrales y periféricos. En la pintura moderna el contraste y la relación necesarios de luz y sombra no se obtienen por el uso del claroscuro, el sombreado, sino por colores puros, cada uno de los cuales en sí mismo es brillante. Las curvas, semejantes una a la otra, se usan para definir contornos, pero en dirección opuesta, hacia arriba y hacia abajo, hacia adelante y hacia atrás. Las simples líneas también manifiestan tensión. Como Leo Stein ha observado, «la tensión en la línea puede ser observada si uno sigue el perfil de un vaso y nota la fuerza que toma para combar la línea de un contorno. Esto dependerá de la elasticidad aparente de la línea, la dirección o energía impartida por la porción previa, y así sucesivamente». La universalidad del uso de intervalos en las obras de arte es significativa. No son discontinuidades, puesto que producen tanto la delimitación individualizada como la distribución proporcionada. Especifican y relacionan al mismo tiempo.

El medio a través del cual opera la energía determina la obra resultante. La resistencia que debe ser vencida en el canto, la danza y la representación dramática, está en parte dentro del organismo, desconcierto, temor, tosquedad, autoconciencia, falta de vitalidad, y en parte en el público al que van dirigidos. La expresión lírica y la danza, los sonidos emitidos por instrumentos musicales sacuden la atmósfera o la tierra. No tienen que encontrar la oposición que aparece al dar forma a un material externo. La resistencia es personal y las consecuencias son directamente personales, tanto por parte del productor como del consumidor. Sin embargo, la expresión elocuente no se escribe en el agua. Los organismos, las personas interesadas resultan hasta cierto punto rehechas. El compositor, el escritor, el pintor, el escultor, trabajan con un medio más extenso y a mayor distancia del público que el actor, el bailarín y el intérprete musical. A diferencia de éstos, reconfiguran un material externo que ofrece resistencias y provoca tensiones internas, pero lo hacen lejos de la presión ejercida por un público inmediato. Esta diferencia es profunda. Se refiere a la diferencia de temperamento y talento y a las diferentes modalidades del público. La pintura y la arquitectura no pueden recibir las aclamaciones simultáneas directamente excitadas, provocadas por el teatro, la danza y la ejecución musical. El contacto personal directo establecido por la elocuencia, la música y el drama representado es *sui generis*.

El efecto inmediato de las artes plásticas y arquitectónicas no es orgánico, sino que va al mundo circundante y estable. Es, a la vez, más indirecto y más permanente. El canto y el drama impreso, la música escrita, tienen su lugar entre las artes formativas. El efecto de las modificaciones objetivas producido por las artes formativas es doble. Por un lado, hay un descenso directo de la tensión entre el hombre y el mundo, por lo que el hombre se encuentra más en su casa, puesto que está en un mundo en cuya creación ha participado; se habitúa y se siente relativamente cómodo. En algunos casos, y dentro de ciertos límites, la mejor acomodación del hombre con el ambiente es desfavorable a la creación estética ulterior. Las cosas son ahora demasiado suaves; no hay suficientes irregularidades que demanden una nueva oportunidad para un nuevo ritmo. El arte se estereotipa y queda satisfecho con tocar variaciones menores sobre viejos temas, estilos y maneras, agradables porque son canales de recuerdos gratos. El ambiente queda exhausto, agotado, estéticamente hablando. La recurrencia de lo académico y de lo ecléctico en las artes es un fenómeno que no puede ser ignorado. Y si generalmente asociamos lo académico con la pintura y la escultura más que con la poesía o la novela, no es menos cierto que la relación de estas últimas con el arsenal de escenas —variaciones de las situaciones familiares e indumentaria de tipos de carácter fácilmente recono-

cidos— tienen todos los rasgos que nos hacen llamar académica a una pintura.

Con todo, a veces esta familiaridad misma establece una resistencia en algunas mentes. Las cosas familiares se absorben y se convierten en un depósito en el que las semillas o chispas de las nuevas condiciones provocan una agitación. Cuando lo viejo no se incorpora, el resultado es una mera excentricidad. Los grandes artistas originales asimilan la tradición, no la evitan, sino que la incorporan en su trabajo. Entonces el conflicto mismo entre la tradición y lo nuevo de ellos mismos y de su ambiente crea la tensión que demanda un nuevo modo de expresión. Shakespeare puede haber aprendido «poco latín y menos griego», pero era un devorador tan insaciable de material accesible que hubiera sido un plagiario si el material no hubiera sido antagónico y cooperado inmediatamente con su visión personal, dotada de una curiosidad igualmente insaciable por la vida que lo rodeaba. Los grandes innovadores en la pintura moderna eran estudiosos más asiduos de la pintura del pasado que los imitadores que han establecido la moda contemporánea. Sin embargo, los materiales de su visión personal operaban oponiéndose a las viejas tradiciones y a través del conflicto y el refuerzo recíproco sobreviniesen nuevos ritmos.

En los hechos indicados están los fundamentos de una teoría estética basada en el arte y no en preconceptos extraños. La teoría puede basarse *solamente* en la comprensión del papel central de la energía de su interacción, que constituye la oposición junto con la acumulación, la conservación, la suspensión, el intervalo, y el movimiento cooperativo hacia el cumplimiento en una experiencia ordenada o rítmica. Entonces la energía interna encuentra su liberación en la expresión, y la corporeización externa de la energía en la materia produce la forma. Aquí tenemos un caso más pleno y más explícito de la relación entre el hacer y padecer, del organismo y el ambiente, cuyo producto es una experiencia. El ritmo peculiar a diferentes relaciones entre hacer y padecer es la fuente de la distribución proporcional de elementos que conduce a la percepción directa y unificada. La falta de una relación y una distribución propias origina una confusión que obstruye la

singularidad de la percepción. La relación oportuna produce la experiencia en virtud de la cual se crea una obra de arte. El hacer inquieta, mientras que las consecuencias anotradas suponen una fase de tranquilidad. Un padecer completo y relacionado produce una acumulación de energía que es la fuente de una posterior descarga de actividad. La percepción resultante es ordenada y clara y al mismo tiempo de tono emocional.

Es posible exagerar la cualidad de serenidad en el arte. No hay arte sin la compostura que corresponde al dibujo y composición del objeto. Con todo, no hay objeto sin resistencia, tensión y excitación; de otra manera la calma inducida no es la correspondiente a un cumplimiento. En tanto tratadas como concepto, se distinguen cosas que pueden quedar indiferenciadas en las dimensiones de la percepción y a la emoción. Las distinciones —que son antítesis en la reflexión filosófica— de sensual e ideal, superficie y contenido o significado, de excitación y calma, no existen en las obras de arte, porque la obra de arte existe en un nivel de experiencia en el que no han surgido estas distinciones del pensamiento reflexivo. De la variedad puede surgir la excitación, pero en la mera variedad no hay resistencia que vencer y conducir a una pausa. No hay nada más diverso que los muebles, objetos amontonados en un pasillo esperando el camión de las mudanzas, pero el orden y la serenidad no surgen cuando todos los muebles se amontonan en el remolque. Deben distribuirse en una relación mutua, como cuando se amuebla una habitación, para componer un todo. La cooperación de la distribución y unificación produce el movimiento de cambio que excita y el cumplimiento.

Hay una vieja fórmula de la belleza en la naturaleza y en el arte: la unidad en la variedad. Todo depende de cómo se entienda la preposición «en». Puede haber muchos objetos en una caja, muchas figuras en una sola pintura, muchas monedas en una bolsa y muchos documentos en una caja fuerte. La unidad es extraña y la multitud de los elementos están sin relacionar. El punto significativo es que la unidad y la multiplicidad son siempre de esta clase o se aproximan a ella cuando la unidad del objeto o escena es morfológico y estático. La fórmula tiene significado sólo cuando sus términos se

entienden respecto a una relación de energías. No hay plenitud, ni multiplicidad de partes sin diferencias distintivas. No obstante, tienen cualidad estética como en la riqueza de una frase musical, sólo cuando las distinciones dependen de resistencias recíprocas. Hay unidad sólo cuando las resistencias crean una suspensión que se resuelve mediante la intervención cooperativa de energías opuestas. El aspecto unitario de la fórmula consiste en la actualización de las distintas energías contenidas en las partes que interactúan. El aspecto multitudinario radica en manifestación de individualizaciones definidas, debidas a fuerzas opuestas que finalmente sostienen un equilibrio. Por consiguiente, el próximo tema es la organización de las energías en una obra de arte, porque la unidad en la variedad que caracteriza una obra de arte es dinámica.

8. LA ORGANIZACIÓN DE LAS ENERGÍAS

Se ha insinuado repetidas veces que hay una diferencia entre el producto artístico (estatua, pintura o lo que sea) y la obra de arte. El primero es físico y potencial; la última es activa y está en la experiencia, es lo que hace el producto, su acción. Porque nada entra en la experiencia sin compañía, ya sea un acontecimiento al parecer sin forma, un tema intelectualmente sistematizado, o un objeto elaborado con todo el cuidado mismo del pensamiento y la emoción unidos. Su entrada es el comienzo de una interacción compleja; de la naturaleza de esta interacción depende el carácter de la cosa tal y como experimentada finalmente. Cuando la estructura del objeto es tal que su fuerza interacciona felizmente (pero no fácilmente) con las energías que resultan de la experiencia misma; cuando sus afinidades y antagonismos mutuos actúan de forma conjunta para producir una sustancia que se desarrolla acumulativamente y de manera segura (aunque no sin obstáculos) hacia el cumplimiento de impulsiones y tensiones, entonces en verdad se trata de una obra de arte.

En el capítulo anterior he subrayado la dependencia de esta obra final respecto a la existencia de ritmos en la naturaleza; como he señalado, hay en la experiencia condiciones de forma y, por lo tanto, de expresión. No obstante, una experiencia estética, la obra de arte en su concreción, es percepción. Incluso cuando se incorporan a un objeto exterior que sería una obra de arte, estos ritmos sólo serán estéticos en la medida en que se convierten en ritmos de la experiencia. Este ritmo en lo experimentado es

algo muy diferente del reconocimiento intelectual de que hay un ritmo en una cosa externa, tan diferente como es el goce en la percepción de colores brillantes y armoniosos, de las ecuaciones matemáticas en que se definen para un investigador científico.

Empiezo por aplicar esta consideración para deshacernos de una falsa noción del ritmo que ha afectado seriamente la teoría estética. El error surge de no tomar en cuenta el hecho de que el ritmo estético es una cuestión de la percepción y, por consiguiente, incluye todo aquello con que el yo contribuye al proceso activo de dicha percepción. Y por extraño que parezca, el error en cuestión existe paralelamente a la afirmación de que la experiencia estética es asunto de la percepción inmediata. La noción a la que me refiero identifica el ritmo con la regularidad de la recurrencia en los elementos cambiantes.

Antes de tratar directamente de esta concepción quiero señalar su efecto en la comprensión del arte. El orden de los elementos de los objetos espaciales *en tanto* espaciales y físicos, es decir, independientemente de su entrada en la interacción que motiva una experiencia, es fijo, al menos relativamente. Aparte de la lenta acción del tiempo, las líneas y los planos de una estatua permanecen sin alterar, así como también la configuración y los intervalos de un edificio. De este hecho se deriva la conclusión de que hay dos clases de bellas artes, las espaciales y las temporales, y que solamente las últimas están dotadas del ritmo: la otra cara de este error fue considerar que solamente los edificios y las estatuas poseen simetría. El error sería serio si sólo afectara a la teoría. Pero la negación del ritmo a las pinturas y los edificios obstruye la percepción de cualidades que son absolutamente indispensables en su efecto estético.

La identificación del ritmo con la recurrencia literal, con el retorno regular de elementos idénticos, concibe la recurrencia de modo estático, es decir, anatómicamente en vez de funcionalmente; de este último modo se interpreta la recurrencia como un impulso que, mediante la energía de los elementos, lleva a una experiencia completa y consumada. Puesto que el ejemplo favorito de los que sostienen esta teoría anatómica del ritmo es el tictac del reloj, podemos llamar la teoría tictac. Aun cuando sería evidente, después de un momento de reflexión, que ante la posibilidad de experimentar una serie uniforme de tictacs, el efecto sería dormirnos o exasperarnos; sin embargo, la concepción de tal regularidad considera estar proporcionando los fundamentos, y apenas se complica por la superposición de cierto número de otros ritmos, cada uno igualmente regular en sí mismo. Naturalmente, es posible analizar matemáticamente un ritmo realmente experimentado, como la combinación de una regularidad básica cargada con cierto número de repeticiones menores uniformes. Con todo, el resultado es sólo una aproximación mecánica a cualquier ritmo vital o expresivo. Es semejante al resultado de los intentos de construir líneas curvas estéticamente satisfactorias (como las de un vaso griego) partiendo de la combinación de cierto número de curvas, cada una de las cuales se construye de acuerdo con un rígido cálculo matemático.

Un investigador analizó, con la ayuda de una grabadora, la voz de los cantantes. Se encontró que las voces de artistas consumados, los que se calificaban como superiores, se registraban en líneas colocadas ligeramente arriba o ligeramente abajo de las líneas que marcaban la emisión exacta, mientras que los cantantes con poca formación, producían más a menudo sonidos que coincidían exactamente con los registros de intervalos exactos. El investigador observaba que los artistas siempre se «toman libertades» con la música. En efecto, estas «libertades» señalan la diferencia entre la construcción mecánica o puramente objetiva y la producción artística, porque el ritmo implica variación constante. En la definición propuesta del ritmo como variación ordenada de una manifestación de energía, la variación no es sólo tan importante como el orden, sino que es un coeficiente indispensable del orden estético. Cuanto mayor es la variación, más interesante es el efecto, siempre que se mantenga el orden, un hecho que prueba que el orden en cuestión no debe ser enunciado en términos de regularidades objetivas, sino que requiere otro principio para su interpretación. Este principio, una vez más, es el de la progresión acumulativa hacia el cumplimiento de una experiencia en términos de la integridad de la experiencia misma, que no debe medir-

se en términos externos, aunque no se alcance sin el uso de materiales externos, observados o imaginados.

Puedo dar un ejemplo de esto con un fragmento de versos seleccionado arbitrariamente, tomando a propósito lo que, aunque interesante, no es del orden más elevado. Algunas líneas del *Preludio* de Wordsworth servirán para nuestro objetivo:

> [...] *the wind and sleety rain,*
> *And all the business of the elements,*
> *The single sheep, and the once blasted tree,*
> *And the bleak music from that old stone wall,*
> *The noise of wood and water, and the mist*
> *That on the line of each of these two roads*
> *Advanced in such indisputable shapes.**

Hay siempre algo de estúpido en convertir la poesía en una prosa que se supone que explica el sentido de la poesía. No obstante, mi propósito aquí al dar un análisis prosaico no es explicar los versos, sino reforzar un punto de la teoría. Así advertimos que, en primer lugar, no hay una palabra que repita el significado fijo que señala el diccionario. El significado de viento, lluvia, oveja, árbol, muro de piedra, niebla, es una función de toda la situación expresada y, por lo tanto, es una variable de *esa* situación y no una constante externa. Lo mismo es válido para los adjetivos: agua nieve, simple oveja, seco, helado, indisputable. Su sentido está determinado por la experiencia individual de desolación que se construye; cada término contribuye para ayudar a su realización, mientras que a su vez es calificado por la experiencia, dentro de la construcción en la que entra como un factor de energía. Luego tenemos la variación de los objetos, algunos relativamente inmóviles frente a los que están en movimiento; cosas vistas y cosas oídas, lluvia y viento; muro y música; árbol y ruido. Después construimos

* «[...] el viento y el agua nieve, / y todo el negocio de los elementos, / la simple oveja, y el árbol seco, / y la música helada de aquel viejo muro de piedra, / el ruido del bosque y el agua, y la niebla / que en el confín de cada uno de estos dos caminos / avanzaba en tales figuras indisputables.» (*N. del t.*)

el paso relativamente lento mientras dominan los *objetos*, que cambian a un paso acelerado con los *acontecimientos*, con «el ruido del bosque y el agua», culminando en el empuje de la niebla que avanza implacablemente. Esta variación que afecta cada detalle es la que constituye la diferencia entre tales versos y un *couplet*. No obstante, el «orden» se mantiene, no como repetición de sustancia o de forma, sino activamente, puesto que cada elemento promueve la construcción de una situación íntegramente experimentada, creada sin desperdicio y sin incongruencias que choquen y destruyan. El orden para propósitos estéticos se define y se mide por rasgos funcionales y operativos.

Comparemos estos versos con un himno evangélico de cuyo ritmo y equilibrio han obtenido miles de personas una rudimentaria satisfacción estética. El carácter relativamente externo y físico de esta última se manifiesta por la tendencia a responder con un ahorro físico de tiempo; la pobreza del sentimiento es debida a la uniformidad que corresponde a la materia y a su tratamiento. Incluso en una balada, las letras no tienen en la experiencia la uniformidad que poseen aisladamente, porque como entran en contextos cambiantes tienen un efecto variable que conduce a una conservación *acumulativa*. Es posible que un artista emplee algo que externamente es simple repetición, para despertar un sentimiento de destino inexorable, pero el efecto depende de una suma, que es más que una adición cuantitativa. Así en música una frase repetida, quizá la que se nos lanza al principio de una sinfonía, gana fuerza porque los nuevos contextos en que se encuentra la colorean y le dan un nuevo valor, aunque sea solamente el de la enunciación más insistente, precisa y acumulativa del tema.

Por supuesto no hay ritmo sin recurrencia, pero el análisis reflexivo de la ciencia física sustituye a la experiencia del arte cuando la recurrencia se interpreta como repetición literal, ya sea del material o de intervalos exactos. La recurrencia mecánica es la de las unidades materiales. La recurrencia estética es la de las *relaciones* que se suman y conducen hacia adelante. Las unidades materiales recurrentes como tales atraen la atención a sí mismas como partes aisladas y, por lo tanto, alejan del todo. En consecuencia,

aminoran el efecto estético. Las relaciones recurrentes sirven para definir y delimitar las partes, dándoles una individualidad propia, pero también conectan; las entidades individuales a quienes señala el ritmo demandan, a causa de las relaciones, asociación e interacción con otras entidades. Así las partes sirven vitalmente en la construcción de un todo expandido.

El toque de tambor del indígena ha sido también puesto como modelo de ritmo, de manera que la teoría tictac se convierte en la teoría «tam tam». Aquí también se sostiene que una repetición simple de golpes más bien monótonos, es el estándar, que varía por la adición de otros ritmos, cada uno de los cuales es uniforme en sí mismo, y lo excitante se introduce por el uso del cambio arrítmico. Desgraciadamente para la supuesta base objetiva de dicha teoría, los golpes del tam tam no se producen solos, sino como factores de un todo mucho más complejo de cantos y danzas variados. Y en vez de la repetición hay un desarrollo, una acción hacia mayores emisiones de excitación, quizá de frenesí, que ha empezado con movimientos relativamente lentos y tranquilos. Lo que es aún más importante es que la historia de la música muestra que, en efecto, los ritmos primitivos, como los del negro africano, son más sutilmente variados, menos uniformes que los de la música de la gente civilizada, así como los de los negros del norte de Estados Unidos son generalmente más convencionales que los del sur. Las exigencias de la musical escrita y las potencialidades de la armonía han acabado por reducir a una mayor uniformidad esta fase del ritmo que consiste en variaciones directas de intensidad, mientras que la teoría en cuestión respondía un movimiento a la inversa.

La criatura viviente demanda orden en su vida, aunque también, novedad. La confusión es desagradable, pero también lo es el aburrimiento. El «toque de desorden» que presta encanto a una escena normal es desorden solamente desde el punto de vista externo. Desde el punto de vista de la experiencia real, añade énfasis, distinción, en la medida en que no impide una deriva acumulativa de una parte a otra. Si fuera experimentado *como* desorden produciría un choque sin resolución y sería desagradable. Un choque temporal, por otro lado, puede ser el factor de resistencia

que atrae la energía para proceder más activamente y con mayor éxito. Sólo a las personas que han sido mimadas en su infancia les gustan las cosas siempre suaves; las personas vigorosas que prefieren vivir y no se contentan con subsistir, encuentran repulsivo lo demasiado fácil. La dificultad es incuestionable sólo cuando en vez de desafiar a la energía la abruma y la obstruye. Algunos productos estéticos tienen una inmediata boga; son las «mejores ventas» de su día. Son «fáciles» y por eso atraen rápidamente; su popularidad atrae imitadores que establecen la moda en piezas de teatro, novelas o canciones pasajeras. Con todo, su misma pronta asimilación en la experiencia las agota rápidamente; de ellas no se derivan nuevos estímulos. Tienen su día, y solamente uno.

Comparemos un cuadro de Whistler con uno de Renoir. En el primero —en muchos casos— se encontrarán considerables porciones de color casi uniformes hasta donde es posible. Los ritmos, con sus necesarios factores de contraste, están constituidos solamente por la oposición de grandes porciones. Sin embargo, en un par de centímetros cuadrados de una pintura de Renoir no se encontrarán dos líneas contiguas exactamente de la misma cualidad. No podemos ser conscientes de este hecho al mirar la pintura, pero somos conscientes de su efecto, que contribuye a la inmediata riqueza del todo y proporciona las condiciones para estimular nuevas respuestas en cada aproximación siguiente. Este elemento de variación continua —siempre que se den las relaciones dinámicas de refuerzo y conservación— es lo que hace viable a una pintura o cualquiera obra de arte.

Lo que es cierto en lo grande es cierto en lo pequeño. La repetición de las unidades uniformes a intervalos uniformes, no solamente no es rítmica, sino que se opone a la experiencia misma del ritmo. El efecto de un tablero de ajedrez es más agradable que un gran espacio en blanco o que uno ocupado por líneas que se extienden sin un orden aparente y que, en vez de definir figuras, interfieren el progreso de la visión. Porque la experiencia de un arreglo en tablero de ajedrez no es tan regular como el objeto tomado física y geométricamente. A medida que se mueve el ojo capta superficies nuevas y reforzadas, y una observación cuidadosa mos-

trará que se construyen nuevas figuras casi automáticamente. Los cuadrados se siguen ahora verticalmente, ahora horizontalmente, ahora en una diagonal, ahora en la otra; y los cuadrados más pequeños no solamente construyen cuadrados más grandes, sino también rectángulos y figuras que tienen perfiles de escalera. La demanda orgánica de variedad es tal que se impone para ello a la experiencia, aun sin tener muchas ocasiones externas. Incluso un tictac del reloj varía al ser oído, porque lo que se *oye* es una interacción del acontecimiento físico con las pulsaciones cambiantes de la respuesta orgánica. La comparación frecuente de la música y de la arquitectura descansa sobre el hecho de que estas artes, más directamente que otras, ejemplifican las recurrencias orgánicas producidas por relaciones acumulativas más bien que por repetición de unidades. La vulgaridad estética de muchos de nuestros edificios, especialmente de los que forman las calles de la ciudad estadounidense, es debida a la monotonía causada por la repetición regular de las formas, espaciadas uniformemente, ya que el arquitecto está sujeto a la ornamentación adventicia para dar variedad. Un ejemplo aun más notable se encuentra en nuestros terribles monumentos de la guerra civil, y en gran parte de nuestra estatuaria municipal.

He dicho que el organismo pide variedad, tanto como orden. La afirmación, sin embargo, es muy débil, porque establece una propiedad secundaria más bien que un hecho primario. El proceso de la vida orgánica *es* variación. En palabras que citaba a menudo William James, se trata de una instancia de «siempre, no enteramente». La demanda como tal surge sólo cuando esta tendencia natural es obstruida por circunstancias adversas, por la monotonía del exceso de miseria o del exceso de lujo. Cada movimiento de la experiencia al completarse vuelve a su comienzo, puesto que supone una satisfacción de la apremiante necesidad inicial. No obstante, este regreso aporta algo nuevo; viene cargado con todas las diferencias que ha incorporado en toda su trayectoria. Tómense como ejemplos el regreso al hogar de la infancia, después de muchos años; la proposición comprobada por el razonamiento y la proposición como se enunció al principio; el encuentro con un viejo amigo después de la separación; la recurrencia de una frase musical; o el estribillo en la poesía.

La demanda de variedad es la manifestación del hecho de que estando vivos tratamos de vivir, hasta que somos intimidados por el temor o entontecidos por la rutina. La necesidad misma de la vida nos empuja hacia lo desconocido. Ésta es la verdad perdurable de lo romántico. Puede degenerar en una indulgencia informe que alimenta el movimiento y la excitación por sí mismas que se exprese en un falso romanticismo. A su vez, el clasicismo verbal, que predica en vez de actuar como hace el que genuinamente *se* hace clásico, se basa siempre en el temor a la vida y en retraerse de sus exigencias y desafíos. Cuando lo romántico se ordena con un ritmo apropiado se vuelve clásico, siempre que la aventura emprendida tenga el alcance suficiente para evocar tanto como para probar las energías del hombre: la *Ilíada* y la *Odisea* son testimonios perennes de esto. El ritmo es racionalidad entre las cualidades. El dominio mantenido por el orden del ritmo más bajo sobre los hombres no cultivados, muestra que se desea algún orden en la agitación de la existencia. E incluso las ecuaciones de los matemáticos evidencian que la variación se desea en medio del máximo de repetición, pues expresan equivalencia, no identidades exactas.

En suma, la recurrencia estética es vital, fisiológica, funcional. Más que los elementos, recurren las relaciones, y recurren en diferentes contextos y con diferentes consecuencias de manera que cada recurrencia es tan nueva como un recuerdo. Al satisfacer una expectación despertada, instituye también un nuevo anhelo, incita una curiosidad fresca, establece una propensión cambiante. La perfección de la integración de estos dos vectores, opuestos en la concepción abstracta, en un mismo medio, en vez de usar un ardid para despertar la energía y otro para hacerla descansar, de la medida de la maestría de la producción y la percepción. Una investigación científica bien conducida descubre al probar y prueba al explorar; lo hace en virtud de un método que combina ambas funciones. Y la conversación, el drama, la novela y la construcción arquitectónica, si hay una experiencia ordenada, alcanzan un nivel que inmediatamente registra y suma el valor de lo precedente, provoca y profetiza lo porvenir. Toda conclusión es un desper-

tar y todo despertar establece algo. Este estado de la cuestión define la organización de la energía.

La insistencia en la variación del ritmo puede parecer una complicación de lo evidente. Mi excusa no es solamente que las teorías influyentes han soslayado esta propiedad, sino que hay una tendencia a limitar el ritmo a alguna fase del producto del arte: por ejemplo, al tempo en la música, a las líneas en la pintura, al metro en la poesía, a las curvas aplastadas o suaves en la escultura. Tal limitación tiende siempre a la dirección de lo que Bosanquet llamaba «belleza fácil», y cuando se prosigue lógicamente, ya sea en la teoría o en la práctica, da por resultado una materia sin forma y una forma impuesta arbitrariamente sobre la materia

En la *Primavera* y el *Nacimiento de Venus* de Botticelli, el encanto de los arabescos y la línea de los moldes rítmicos se siente fácilmente. Su encanto puede inducir con facilidad a un espectador a convertir esta fase del ritmo, más inconscientemente que explícitamente, en una norma de juicio para la experiencia de otras pinturas. De aquí resultará entonces una sobreestimación de Botticelli en comparación con otros pintores. Ésta es en sí misma una cuestión menor, puesto que vale más ser sensible a un aspecto de la forma, que juzgar las pinturas simplemente como ilustraciones. Lo más importante es que tiende a crear una insensibilidad por maneras de ritmos, desde luego más sólidas y más sutiles: tales como las relaciones de planos, de masas, de colores no delineados con precisión. Una vez más la adecuación de la escultura griega, como medio de expresar la figura humana, con el uso de planos redondeados o achatados, merece la admiración atraída por las estatuas de Fidias. No obstante, nos equivocamos, cuando este modo rítmico particular se erige en el único modelo. Entonces se oscurece la percepción para lo característico de la mejor escultura egipcia, obtenida por la relación con masas más grandes; para la escultura negra con su angulosidad cortante; para obras como las de Epstein, que dependen en gran parte de ritmos de luz obtenidos con superficies que se rompen continuamente.

Los mismos ejemplos ilustran la separación de la sustancia y la forma que resulta cuando el ritmo se limita a la variación y a la recurrencia de un rasgo determinado. Las ideas familiares, los consejos morales estandarizados, los temas del romance convencional como el amor de un Darby por alguna Juana, el encanto establecido de objetos tales como una rosa y un lirio, se hacen más agradables cuando se revisten de ritmo jalonado con un balanceo métrico. Sin embargo, en tales casos sólo se nos recuerda al final, de manera agradable, ocasionando una pasajera cintilación de placer, lo que ya hemos experimentado. Cuando todos los materiales están impregnados de ritmo, el tema o «asunto» se transforma en un nuevo asunto. Hay esa magia repentina que nos da el sentido de una revelación interna sobre algo que suponíamos conocer completamente. En suma, la interpenetración recíproca de las partes y el todo, que hemos visto convertir un objeto en una obra de arte, se realiza cuando todos los constituyentes de la obra, ya sea pintura, drama, poema o edificio, están en conexión rítmica con todos los otros miembros de la misma clase —línea con línea, color con color, espacio con espacio, iluminación con luz y sombra en la pintura— y todos estos factores distintivos se refuerzan uno a otro como variaciones que construyen una experiencia compleja integral. Sería muy pedante, así como poco generoso, negar toda cualidad estética a un objeto marcado en algún respecto con ritmos que consolidan y organizan las energías precisas para obtener una experiencia. No obstante, la medida objetiva de la grandeza es precisamente la variedad y el ámbito de factores que, siendo rítmicos uno para otro, se conservan acumulativamente y se impulsan entre sí al construir la experiencia real.

Se ha intentado sostener la distinción entre sustancia y forma en las obras de arte, contrastando «belleza» con «grandeza». El arte es bello, se dice, cuando la forma es perfecta; pero es grande a causa del fin intrínseco y la importancia del asunto del que trata, aun cuando la manera de concreta tratarlo sea menos bella. Las novelas de Jane Austen y de Sir Walter Scott se han empleado para ilustrar esta distinción. No encuentro que sea un buen ejemplo. *Si* las novelas de Scott son más grandes y amplias de miras, aunque menos bellas, que las de la señora Austen, es porque si bien es cierto que ninguno de los medios empleados por Scott es

desarrollado tan perfectamente como el medio en que descuella Jane Austen, sus novelas alcanzan cierto grado de logros formales en un ámbito temático más amplio. No es cuestión de contraponer forma contra asunto principal, sino de la cantidad de órdenes de cooperación entre las relaciones formales. Un estanque claro, una gema, una miniatura, un manuscrito iluminado, un cuento, tienen su propia perfección cada uno de acuerdo con su especie. La única cualidad que domina en cada uno puede realizarse más adecuadamente que en cualquier sistema único de relaciones que quiere englobar objetos de mayor complejidad. Sin embargo, la multiplicación de los efectos en estos últimos, cuando conducen a una experiencia unificada, los hace «más grandes».

Cuando se trata de tecnología, economía doméstica o política social, no se nos tiene que decir que la racionalidad, la inteligibilidad, se mide por una coadaptación ordenada de los medios que se mueven hacia un fin común. Lo absurdo sería una «anulación» mutua llevada a su compleción, que se hace estética o «graciosa» cuando se ejecuta con éxito. Nos damos cuenta, a su vez, de que la habilidad práctica de un hombre se determina por su capacidad de movilizar cierta variedad de medios y medidas para lograr un gran resultado con el máximo de economía; esta economía se hace estéticamente desagradable cuando se impone a la atención como un factor separado y la orientación de los medios es magnífica —no una exhibición tonta—, cuando en consecuencia se obtiene un amplio resultado. Así también, nos damos cuenta de que pensar consiste en el ordenamiento de cierta variedad de significados, de manera que se muevan hacia una conclusión que todos ellos corroboran y en la que todos se resumen y se conservan. De lo que quizá somos menos conscientes es que esta organización de energías que se mueve acumulativamente hacia un todo cumplido, en el que están incorporados los valores de todos los medios, es la esencia del arte bello.

En la práctica y el razonamiento de la vida ordinaria, la organización es menos directa y el sentido de la conclusión o consumación llega, al menos relativamente, sólo al final, en vez de presentarse en cada estadio. Esta postergación del sentido de la

compleción, esta falta de presencia de un perfeccionamiento continuado, reacciona, por supuesto, para reducir los medios empleados al estado de *meros* medios. Se resuelven en condiciones antecedentes indispensables, pero no en constituyentes intrínsecos del fin. En tales casos, en otras palabras, la organización de las energías es fragmentaria, reemplazando una a la otra, mientras que en el proceso artístico es acumulativa y conservadora. Y así volvemos otra vez al ritmo, porque hay ritmo siempre que cada paso adelante es al mismo tiempo la suma y el cumplimiento de lo anterior y siempre que cada consumación proyecte las expectativas en su tensión hacia delante.

En la vida ordinaria, la mayor parte de tensiones hacia adelante es provocada por necesidades externas, en vez de ser un movimiento interno como el de las olas del mar. De manera semejante, gran parte de nuestro descanso es la recuperación de un estado de agotamiento, también causado por algo externo. En el orden rítmico, cada conclusión y cada pausa, como el silencio en la música, conecta a la vez que delimita e individualiza. Una pausa en música no es un vacío, sino un silencio rítmico que puntualiza lo hecho, y que al mismo tiempo contiene el impulso de ir hacia adelante, en vez de detenerse en el punto que define. Cuando miramos una pintura o leemos un poema o un drama, consideramos una misma forma, a veces por su cualidad definitiva y concluyente, a veces por su funcionalidad transitiva. Normalmente, la manera de considerarla depende de la dirección de nuestro interés en ese punto particular de nuestra experiencia. Con todo, en algunos productos artísticos, hay un elemento que insiste en ser considerado sólo de una manera. Entonces tenemos el tipo de restricción característico de la pintura que se encuentra en la exageración de la línea de la escuela florentina; de la luz en Leonardo y en Rafael, bajo la influencia de Leonardo; de la atmósfera en los impresionistas absolutos. Conseguir un equilibrio exacto de los factores que impulsan y las pausas que acentúan y definen, es extremadamente difícil. Aunque podemos obtener una genuina satisfacción estética de objetos en los cuales dicho equilibrio no se cumple, tendremos que conformarnos en esos casos con una organización parcial de la energía.

Lo activo como elemento diferenciador del carácter morfológico del ritmo de las acciones y padecimientos, de las pausas que definen las impulsiones, se hace claro en arte por el hecho de que el artista emplea lo generalmente considerado como feo para obtener un efecto estético; los colores que chocan, los sonidos discordantes, las cacofonías en poesía, los lugares aparentemente sombríos y oscuros o aun los blancos puros —como en Matisse— en la pintura. Lo que cuenta es la manera en la que el objeto está relacionado. El ejemplo de Shakespeare al emplear lo cómico a la mitad de la tragedia viene a punto. No sólo alivia la tensión del espectador, sino que desempeña una función más intrínseca que consiste en subrayar la cualidad trágica. Todo producto cuya cualidad no es de la clase más «fácil», exhibe dislocaciones y disociaciones de lo que generalmente comparece conectado. La distorsión que se encuentra en la pintura sirve a la necesidad de algún ritmo particular. Sin embargo, hace más: define en la percepción valores que están ocultos para la experiencia ordinaria a causa del hábito. Las preconcepciones ordinarias deben romperse para excitar el grado de energía que requiere una experiencia estética.

Desgraciadamente al escribir sobre teoría estética, se ve uno obligado a hablar en términos generales porque es imposible presentar la obra en la que existe el material en su forma individualizada. Con todo, me ocuparé de un ejemplo esquemático tomado de una pintura real.[1] Al mirar este objeto particular que tengo en mente, la atención es primero atraída por los objetos en que las masas apuntan hacia arriba: la primera impresión es la de movimiento de abajo arriba. Esta declaración no significa que el espectador sea explícitamente consciente de ritmos directamente verticales, sino que, si lo analiza, encuentra que la primera impresión dominante la determinan figuras constituidas por ritmos. Al mismo tiempo, los ojos se mueven también a través de la pintura, aunque el interés permanece en las figuras que suben. Luego hay un alto, una detención, una pausa, cuando la visión llega a la esquina inferior opuesta, a una masa definida que, en vez de acomodarse a las figuras verticales, transfiere la atención al peso de las masas horizontalmente dispuestas. Si la pintura estuviera mal compuesta, la variación operaría como una interrupción perturbadora, como un rompimiento en la experiencia, en vez de ser una nueva dirección del interés atencional que ensancha la significación del objeto. Siendo como es, la conclusión de una fase del orden da una nueva dirección a la expectación y ésta se satisface a medida que la visión se desliza hacia atrás, en una serie de áreas coloreadas de un carácter horizontal predominante. Entonces, cuando se completa esta fase de la percepción, la atención se dirige a la variación ordenada de color, característica de estas masas. Luego, cuando la atención vuelve a dirigirse a las figuras verticales —al punto de donde partimos— se nos pierde el dibujo constituido por la variación del color y encontramos la atención dirigida hacia los intervalos espaciales determinados por una serie de planos que retroceden y se entrecruzan. La impresión de profundidad, implícita por supuesto ya en la primera percepción, se hace explícita con este orden rítmico particular.

1. Barnes, *The art in Painting, French Primitives and Their Forms*, y *Art of Henri Matisse*, dan muchos análisis detallados de pinturas.

En la construcción de esta percepción pictórica, cuatro clases de energía orgánica, fundidas en la impresión total original, han sido llamadas a una acción de particular intensidad y, sin embargo, no ha habido rompimiento en la experiencia. Tampoco acaba la historia en este punto. Cuando uno se da cuenta de los factores que constituyen la profundidad del espacio, se presenta una escena a distancia. Esta escena, tomando en consideración la distancia que indica, se caracteriza por una marcada luminosidad. Entonces la visión percibe más definidamente los ritmos de luminosidad que dan un valor relevante a la pintura como un todo. Aquí hay unos cinco sistemas de ritmo. Cada uno de éstos, si se examina después, puede mostrar en su interior ritmos menores. Cada ritmo, mayor o menor, está en interacción con todos los demás para comprometer diferentes sistemas de energía orgánica, pero tienen también que estar en interacción mutua para organizar consistentemente y canalizar la energía. Algunas veces en un objeto de nueva especie nos encontramos con una sorpresa desconcertante.

Esto sucede en objetos tan excéntricos que son de poca consideración; y sucede también, desde su primera aparición, con obras de alto valor estético. Se necesita tiempo para discernir si el choque es causado por rompimientos inherentes a la organización del objeto, o por falta de preparación en el que percibe.

Lo dicho puede parecer que exagera el aspecto temporal de la percepción. Sin duda que he destacado elementos que generalmente se ven desde una distancia, pero en ningún caso puede haber *percepción de un objeto,* si no es en un proceso que se desarrolle en el tiempo. Meras excitaciones, sí; pero no un objeto como percibido, perteneciente y no solamente reconocido como de una especie familiar. Si nuestra visión del mundo consistiera en una sucesión de vislumbres momentáneas, no sería una visión del *mundo* ni de nada. Si el rugido y la corriente impetuosa del Niágara se limitaran a un ruido y a una mirada momentánea, no se percibiría el sonido o la vista de ningún *objeto,* mucho menos del objeto particular llamado Cataratas del Niágara. No se captaría ni siquiera como un ruido, ni la simple continuidad aislada de un ruido externo golpeando al oído produciría nada, excepto una creciente confusión. Nada se percibe excepto cuando diferentes sentidos trabajan relacionados, excepto cuando la energía de un «centro» se comunica a otros, y entonces se incitan nuevos modos de respuesta motora, que a su vez excitan nuevas actividades sensoriales. A menos que se coordinen estas variadas energías sensorio-motoras, no hay escena ni objeto percibido, pero tampoco la hay cuando —por una condición imposible de llenar de hecho— opera únicamente un solo sentido. Si el ojo es el órgano primariamente activo, entonces la cualidad de color es afectada por cualidades aportadas por otros sentidos activos en experiencias anteriores. De esta manera el objeto perdido es afectado por una historia; es un objeto con un pasado. Y la impulsión de los elementos motores implicados provoca una expansión hacia el futuro, puesto que están listas para lo que viene y de algún modo predicen lo que sucederá.

La negación del ritmo en las pinturas, edificios y estatuas, o la aserción de que se encuentra en ellas sólo metafóricamente, descansa en la ignorancia de la naturaleza inherente a toda percepción. Por supuesto que hay reconocimientos que son virtualmente instantáneos. Sin embargo, esto sólo sucede cuando, mediante una secuencia de experiencias pasadas, el yo se ha hecho experto en ciertas direcciones, ya sea simplemente para ver de una mirada que un cierto objeto es una mesa, o que esa pintura es de un artista particular, digamos Manet. Que la percepción presente utilice una organización de energías elaborada de manera serial en el pasado, no es una razón para eliminar la cualidad temporal de la percepción. Y en todo caso, si la percepción es estética, la identificación espontánea es sólo su comienzo. No hay un valor estético inherente a la identificación de una pintura, como tal o cual. La identificación puede despertar la atención fijándonos en la pintura de tal manera que sus partes y relaciones llegan a componer un todo.

Apenas tenemos conciencia de algo metafórico cuando decimos de una pintura o de un relato que están muertos, y de otros que tienen vida. Explicar exactamente lo que significamos cuando decimos esto, no es fácil. Sin embargo dicha conciencia de que una cosa es débil, de que otra tiene la inercia pesada de las cosas inanimadas, o que otra parece moverse, surge espontáneamente. Debe haber algo en el objeto que lo instiga dicha conciencia. Ahora lo que distingue lo viviente de lo muerto no es el bullicio y el ruido, ni que una pintura se mueva literalmente. El ser viviente se caracteriza por tener un pasado y un presente, teniéndolos como posesión en el presente, y no sólo exteriormente. Sugiero que justo cuando obtenemos de un producto artístico el sentimiento de habérnosla con una *carrera,* con una historia, percibida en un punto particular de su desarrollo, es cuando tenemos la impresión de la vida. Lo que está muerto no se extiende al pasado ni despierta ningún interés hacia lo que vendrá luego.

El elemento común de todas las artes, tecnológicas y útiles, es la organización de energías como medio para producir un resultado. En productos que nos impresionan como simplemente útiles, nuestro único interés es por algo que está más allá de la cosa, y si no estamos interesados en ese producto ulterior, entonces somos

indiferentes al objeto mismo. Podemos pasar sobre él sin verlo realmente o inspeccionarlo perezosamente cuando miramos por casualidad a alguna curiosidad que se nos dice que es notable. En el objeto estético el objeto opera —como puede hacerlo el que tenga un uso externo— impulsando conjuntamente energías que se ocupan por separado de diferentes cosas, en ocasiones diferentes, y dándoles esa particular organización rítmica que hemos llamado (cuando se piensa en el efecto y no en el modo de su efectuación), clarificación, intensificación, concentración. Se trata de energías que permanecen en estado potencial una respecto a otra, aunque sean actuales por sí mismas, que se provocan y se refuerzan una a la otra directamente, en favor de la experiencia resultante.

Lo que es cierto de la producción original lo es de la percepción apreciativa. Hablamos de la percepción *y* de su objeto, pero la percepción y *su* objeto se construyen y se complementan en una sola y misma operación continua. A lo que se llama *el* objeto, *la* nube, el río, la indumentaria, se atribuye una existencia independiente de la experiencia actual; esto es más cierto de *la* molécula de carbón, *el* ion de hidrógeno, y en general de las entidades de la ciencia. No obstante, el objeto de —o mejor *en*— la percepción no es de una clase en general, un ejemplar de la nube o el río, sino es *esta* cosa individual que existe aquí y ahora con todas las particularidades irrepetibles que acompañan y marcan tales existencias. En su peculiaridad como objeto de percepción existe exactamente en la misma interacción con una criatura viviente, que la que constituye la actividad de percibir. Ahora bien, bajo la presión de circunstancias externas o a causa de una laxitud interna, la mayor parte de los objetos de nuestra percepción *ordinaria* carecen de complexión. Quedan incompletos cuando hay reconocimiento; es decir, cuando el objeto es identificado como de un cierto género o de una especie dentro del género. Porque tal reconocimiento basta para capacitarnos en el empleo del objeto para los propósitos acostumbrados. Es suficiente saber que esos objetos son nubes de lluvia para inducirnos a llevar un paraguas. La plena advertencia perceptiva de las nubes *individuales* puede incluso interferir en la percepción útil por aplicación como índice de un género de conducta, específico y limitado. La percepción estética, por otra parte, es el nombre de la percepción plena y su correlato, un objeto o un acontecimiento. Tal percepción se acompaña, o más bien consiste en una liberación de energía en su más pura forma; que como hemos visto es una energía organizada y, por lo tanto, rítmica.

No necesitamos pensar, por consiguiente, que hablamos metafóricamente, ni excusarnos del animismo, cuando hablamos de una pintura y de sus figuras como vivas, de las formas arquitectónicas y de las escultóricas, como manifestación de movimiento. El *Entierro* de Tiziano hace más que sugerir la pesadumbre de una depresión, la transmite o la expresa. Las bailarinas de Degas están realmente en puntillas; los niños en las pinturas de Renoir están atentos a su lectura o costura. En Constable, lo verde está húmedo; y en Courbet un valle gotea y las rocas brillan con una humedad fría. Cuando los peces no nadan o se mecen perezosamente, cuando las nubes no flotan o son arrastradas por el viento, cuando los árboles no reflejan luz, no se consigue evocar la energía apropiada para la realización de la plena energía del objeto. Si entonces la percepción se prolonga con reminiscencias o asociaciones sentimentales derivadas de la literatura —como es en general el caso en las pinturas consideradas popularmente como poéticas— se produce una experiencia estética simulada.

Las pinturas que parecen muertas en su conjunto o en parte son aquellas en las que los intervalos nos detienen, en vez de impulsarnos. Son «agujeros» blancos. Lo que llamamos lugares muertos son, por parte del que percibe, las cosas que obligan a una organización parcial o frustrada de la energía que se desgasta. Hay obras de arte que simplemente excitan, y que despiertan la actividad sin la compostura de la satisfacción, sin cumplirla en términos del medio. La energía se queda sin organización. Los dramas son entonces melodramáticos, la pintura de desnudo es pornográfica, la novela que leemos nos deja descontentos con el mundo en que estamos, ¡ay!, obligados a vivir sin la oportunidad de aventuras románticas y de gran heroísmo, sugeridas por la trama del libro. En estas novelas, en las que los personajes son títeres en manos de

sus autores, nuestra rebelión proviene del hecho de que la vida no está representada, sino simulada. La simulación de la vida con una exhibición de animación y vivacidad nos deja la misma irritación que sigue a una prolongada charla vana.

Probablemente parecerá que he exagerado la importancia del ritmo a expensas de la simetría. He hecho esto en la medida en que son explícitas las palabras, pero solamente respecto a las palabras. Porque la idea de una energía organizada significa que el ritmo y el equilibrio no pueden separarse, aunque puedan distinguirse por el pensamiento. Hablando breve y esquemáticamente, cuando la atención se fija especialmente en los rasgos y aspectos en que se exhibe la organización completa, nos damos cuenta especialmente de la simetría, de la medida de una cosa en relación con otra. La simetría y el ritmo son la misma cosa sentida con énfasis diferente, debido al interés atencional. Cuando los intervalos que definen el descanso y la relativa satisfacción son los rasgos que especialmente caracterizan la percepción, nos damos cuenta de la simetría. Cuando nos interesamos en el movimiento, en el ir y venir más que en el llegar, aparece el ritmo. En cualquier caso, puesto que la simetría es el equilibrio de las energías que están en interacción, incluye el ritmo, mientras que el ritmo se produce solamente cuando el movimiento está espaciado por lugares de descanso, y, en consecuencia, incluye la medida.

Por supuesto, a veces ambos quedan separados en un producto artístico. Sin embargo, este hecho significa que no es estéticamente completo, que por una parte están los agujeros, lugares muertos y, en el otro, las excitaciones sin motivo y sin resolución. En la experiencia reflexiva como tal, en la investigación atraída por situaciones problemáticas, hay un ritmo de buscar y encontrar, tendiendo a una conclusión sostenible y que llega a lo que es, al menos, un ensayo. No obstante, generalmente, estas fases son demasiado incidentales para dar al proceso una notoria cualidad estética. Cuando adquieren énfasis y se unifican con el asunto producen la misma conciencia que cualquier construcción artística. En el arte simulado y académico, por otra parte, el equilibrio no coincide con el asunto, sino que es una postura arbitraria, aislada del movimiento, que puede llegar a hacerse muy tediosa.

La conexión entre la intensidad y la extensión y de ambas con la tensión, no es una cuestión verbal. No hay ritmo excepto donde hay una alternativa de compresiones y liberaciones. La resistencia evita la descarga inmediata y acumula la tensión que hace intensa la energía. Su liberación de este estado de tensión toma necesariamente la forma de un derrame en secuencia. En una pintura los colores fríos y calientes, los colores complementarios, la luz y la sombra, arriba y abajo, atrás y adelante, derecha e izquierda, son esquemáticamente hablando, los medios por los cuales se consigue el tipo de antagonismo necesario para obtener un equilibrio. En las pinturas primitivas esta simetría se realiza principalmente por medio de oposiciones a la derecha y a la izquierda, o por un evidente arreglo diagonal. Ahora hay energía de posición; por lo tanto, aun en estas pinturas la simetría no es simplemente espacial, pero es débil, como en los cuadros de siluetas de los siglos XIII y XIV, cuando la figura importante se coloca exactamente en el centro, y unas figuras casi idénticas entre sí se colocan prácticamente en exacta correspondencia lateral. Posteriormente, la composición depende de formas piramidales. Tales arreglos deben mucha de su fuerza a factores externos a la pintura. La estabilidad de los objetos se realiza recordándonos modos familiares de asegurar el equilibrio. Así el efecto de la simetría en la pintura es asociado más que intrínseco. La tendencia en la pintura ha sido hacia el desarrollo de relaciones tales que el equilibrio no pueda ser indicado topográficamente, por la selección de figuras particulares, sino que es una función de toda la pintura. El «centro» de la pintura no es espacial, sino que es el foco de fuerzas en interacción.

La definición de la simetría en términos estáticos corresponde exactamente al error que concibe el ritmo como la recurrencia de los elementos. El equilibrio es un balance, una cuestión de distribución de los pesos respecto a la manera como actúan uno en relación al otro. Los dos platos de la balanza quedan equilibrados cuando su estirar y empujar entre sí se ajusta. Y las balanzas existen realmente (en vez de potencialmente) sólo cuando

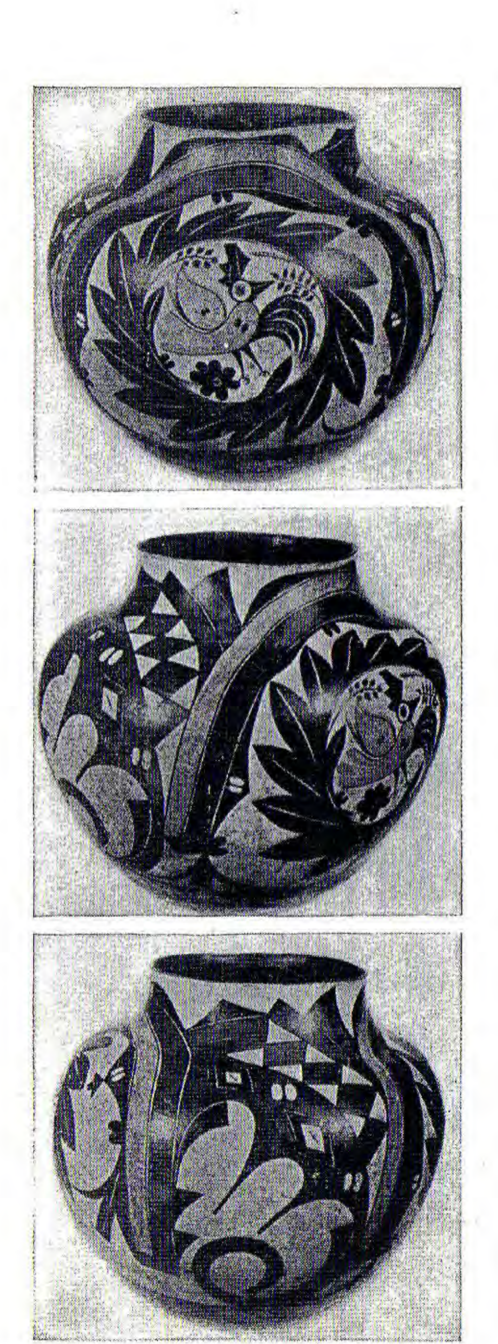
sus platos operan de modo antagónico para lograr un equilibrio. Puesto que los objetos estéticos dependen de una experiencia progresivamente ejecutada, la medida final del equilibrio o simetría es la capacidad del todo para mantener dentro de sí la mayor variedad de elementos opuestos.

La conexión del equilibrio con la tensión de los pesos es inherente. El trabajo en cualquier esfera se ejecuta solamente por fuerzas opuestas que operan entre sí, como por los sistemas antagónicos del aparato muscular. Por lo tanto, en una obra de arte todo depende de la escala que se intenta, razón por la cual sólo hay un paso de lo sublime a lo ridículo. No existe una cosa tal como una fuerza vigorosa o débil, grande o pequeña en sí misma. Las miniaturas y *quatrains* tienen su propia perfección y la simple grandiosidad es ofensiva en su pretensión vacía. Decir que una parte de una pintura, drama o novela, es muy débil significa que alguna otra parte es muy fuerte, y viceversa. Absolutamente hablando nada es fuerte o débil, sino la manera como actúa y como sufre la acción. Algunas veces es sorprendente mirar en un conjunto arquitectónico cómo los edificios bajos *correctamente colocados* apoyan a los edificios altos que los rodean, en vez de ser aniquilados por ellos.

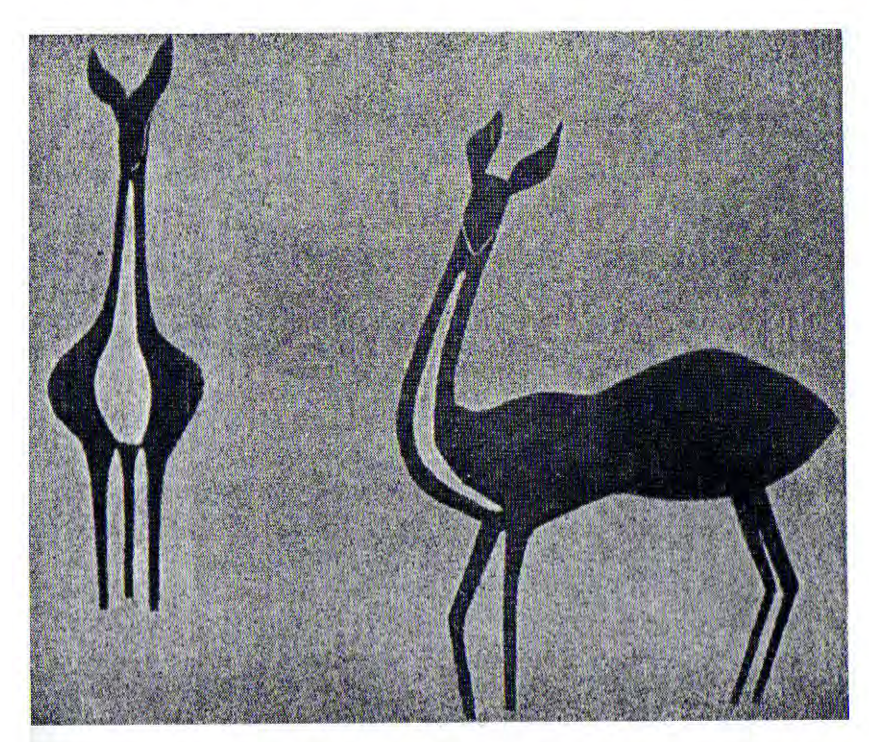
La falta más común en las obras que reclaman ser llamadas obras de arte, es el esfuerzo para adquirir vigor exagerando algún elemento. Al principio sucede como con los «éxitos de ventas» pasajeras de cualquier especie, que hay una respuesta inmediata. No obstante, tales obras no perduran, sino que cuando pasa el tiempo, se hace cada día más evidente que lo que se ha tomado por fuerza significa debilidad en los factores que se contrarrestan. Ningún encanto sensual, por grande que sea, es suficiente si es contrarrestado por otros factores. La melosidad aislada es una de las cualidades que más rápidamente se agotan. El estilo «macho» en la literatura pronto se acaba, porque es evidente (aunque sólo inconscientemente) que, a despecho del movimiento violento, no se manifiesta una fuerza real, ya que las energías que la contrarrestan sólo son figuras de cartón o de yeso. La fuerza aparente de un elemento comparece a expensas de la debilidad de otros. In-

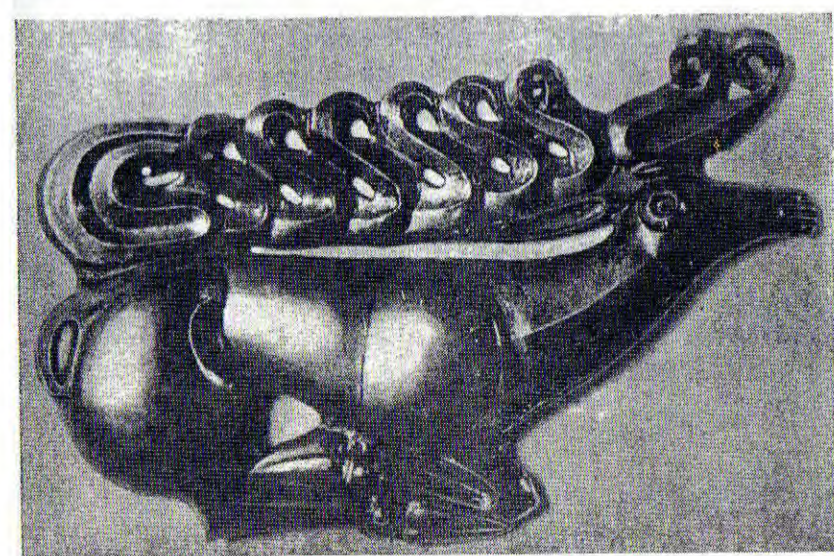


La *Victoria alada* (Louvre).



Cerámica de los indios pueblo, Nuevo México (Barnes Foundation).





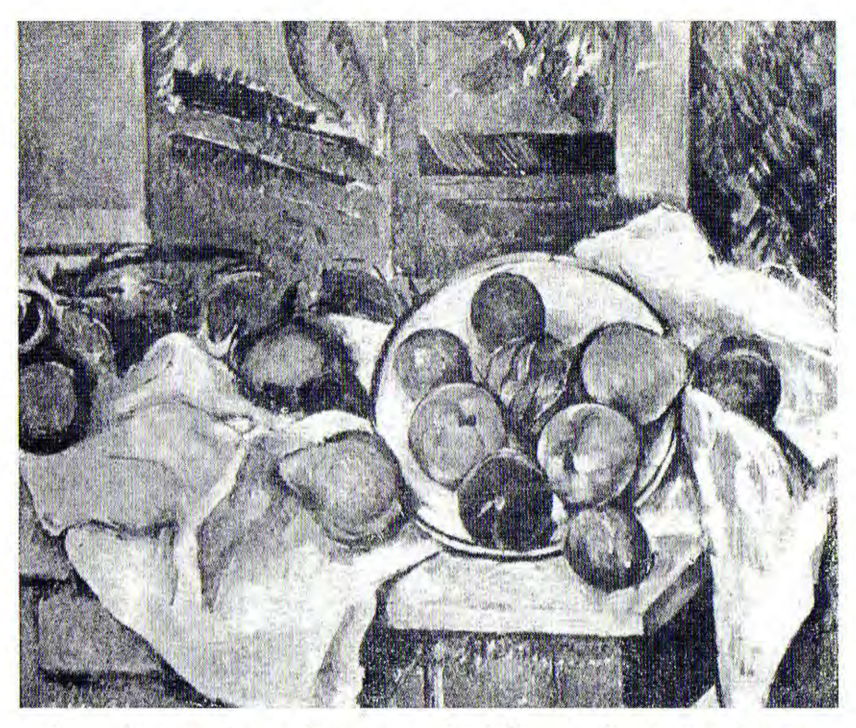
Arriba: Pinturas rupestres bosquimanas, África.
Abajo: Joya de oro escita (Ermitage, San Petersburgo).



Getsemaní, por El Greco (National Gallery, Londres).

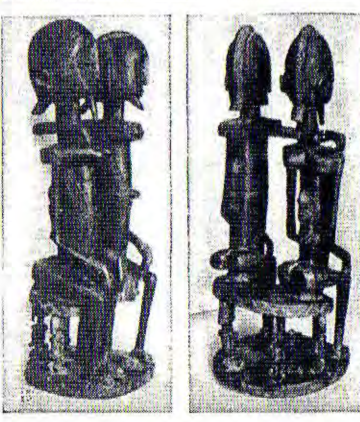


Las bañistas, por Auguste Renoir (Barnes Foundation).

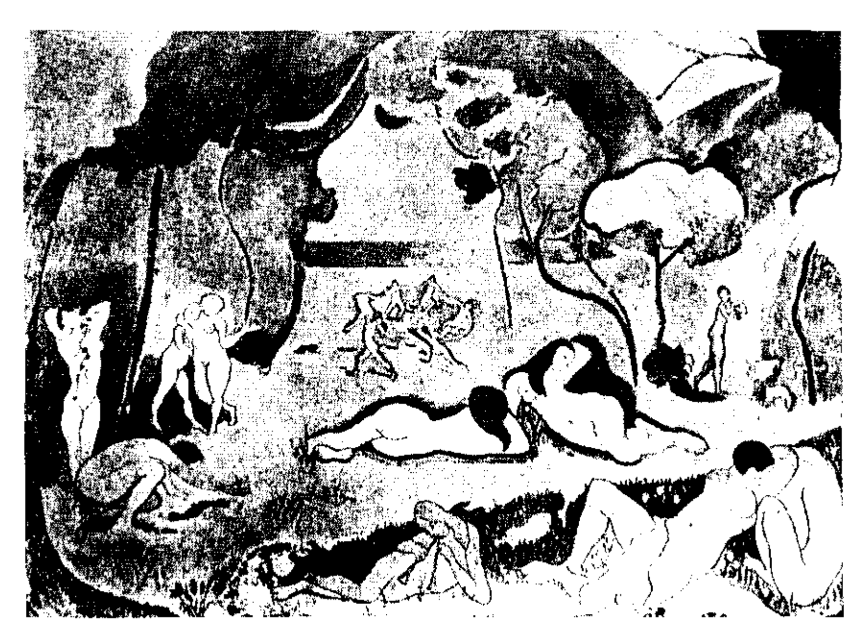


Naturaleza muerta con duraznos, por Paul Cézanne (Barnes Foundation).





Escultura negra (Barnes Foundation).



Joie de vivre, por Henri Matisse (Barnes Foundation).

cluso el sensacionalismo de una novela o de una obra de teatro depende sólo de una falta de relaciones que afecta la cualidad del todo, y no ningún incidente en sí mismo. Un crítico ha observado de O'Neill que sus obras padecen de una falta de retardos; todo se mueve tan rápidamente y, en consecuencia, tan fácilmente, que el resultado es un amontonamiento. Los pintores cuando están desarrollando su obra se ven obligados a trabajar aquí y allí, no en toda la pintura a la vez. Y son conscientes de la necesidad de dejar provisionalmente determinada parte que está aún en proceso en un momento dado para volver a retomarla más tarde. Todo escritor tiene que resolver el mismo problema. A menos que esté resuelto, no puede dar por cerradas las partes. En muchos casos, el análisis revela que la objeción estética a ciertas dosis de moral y economía o de propaganda política en las obras de arte depende de la sobrecarga de ciertos valores a expensas de otros, hasta producir agotamiento más bien que renovación, excepto en los que se encuentran en un estado similar de entusiasmo.

La manifestación de una sola forma de energía aislada determina movimientos que no están coordinados, ya que el organismo humano es de hecho complejo, y requiere, por lo tanto, el ajuste de muchos factores variados. Hay una gran diferencia entre la violencia y la intensidad de acción. Observemos a los niños que intentan actuar en una obra y podremos notar una sucesión de movimientos no relacionados. Gesticulan, dan vueltas y ruedan; cada uno actúa más por cuenta propia que con referencia a lo que los otros están haciendo. Incluso los actos de un mismo niño tienen poca secuencia. Este caso ejemplifica, por contraste, la relación artística entre intensidad y extensión. Como la energía no es restringida por otros elementos inmediatamente antagónicos y cooperadores, la acción procede por sacudidas y espasmos. Existe la discontinuidad. Donde la energía se hace tensa por oposiciones recíprocas, se desenvuelve en extensión ordenada. El contraste extremo, en el caso de una obra teatral bien construida y bien ejecutada, frente a un revoltijo infantil, se encuentra en menor grado en todos los casos de valores estéticos en contraste. Pinturas, edificios, poemas, novelas, tienen todas diferentes gra-

dos de volumen, que no debe confundirse con el bulto. Son estéticamente gruesos y delgados, sólidos y huecos, bien cortados y mal unidos. Esta propiedad de extensión, de variedad relacionada, es la fase cinética que marca la liberación de energías, reprimidas en intervalos ordenados de descanso. No obstante, una vez más, el orden de estos intervalos (que constituye la simetría de la obra) no está regulado de acuerdo con las unidades de tiempo o espacio. Cuando se determina así, el efecto es mecánico, como el sube y baja de un ritmo tintineante. En un producto artístico los intervalos son regulares, siempre que estén determinados por el mutuo retuerzo de las partes, en vista del efecto de unidad y totalidad. Esto es lo que se quiere decir cuando se llama a la simetría dinámica y funcional.

Al ver una pintura o un edificio, hay la misma compresión por la acumulación en el tiempo que la que hay al oír música, leer un poema o novela o ver representar un drama. Ninguna obra de arte puede ser percibida instantáneamente porque entonces no hay oportunidad de conservar y aumentar la tensión y, por consiguiente, tampoco la hay para esa liberación y desenvolvimiento que da volumen a una obra de arte. En la mayor parte del trabajo intelectual, exceptuando sus momentos más distintivamente estéticos, tenemos que retroceder; tenemos que reconstruir conscientemente los pasos previos y recordar con distancia los hechos y las ideas particulares. Ir adelante en el pensamiento depende de estas excursiones conscientes de la memoria al pasado. Con todo, sólo cuando la percepción estética se interrumpe (por un lapso de parte del artista o del espectador) tenemos que retroceder, por ejemplo, al ver una obra en la escena, para preguntarnos qué había antes en el orden, para recuperar el hilo del movimiento. Lo que se retiene del pasado está incluido en lo percibido ahora, de tal manera que su comprensión fuerza a la mente a proseguir hacia lo que viene. Cuanto más comprimida está por la serie continua de percepciones anteriores, más rica es la percepción presente y más intensa la impulsión hacia adelante. A causa de la profundidad de concentración, la liberación de los materiales al desenvolverse da a las experiencias siguientes un alcance más

amplio, que consiste en un número mayor de particularidades definidas: lo que he llamado extensión y volumen correspondiente a la tensión de la energía ocasionada por múltiples resistencias.

Se desprende de aquí que la separación del ritmo y la simetría, y la división de las artes en temporales y espaciales, es más que una ingenuidad mal aplicada. Se basa en un principio que resulta destructivo, en la medida en que es advertido, para el entendimiento estético. Un peso que, además, ha perdido ahora el apoyo científico que alguna vez creyó tener. Porque los físicos se han visto forzados a considerar, en virtud del carácter de su propio tema, que sus unidades no son las de espacio y tiempo, sino de espacio-tiempo. El artista ha puesto en acción, si no en pensamiento consciente desde su comienzo, este tardío descubrimiento científico. Porque siempre ha tratado por fuerza con material perceptivo, en vez de conceptual, y en lo percibido, lo espacial y lo temporal van siempre juntos. Es interesante notar que el descubrimiento se hizo en la ciencia cuando se hizo claro que el proceso de la abstracción conceptual no podía llevarse hasta el extremo del acto de observación, sin destruir la posibilidad de verificación.

Por consiguiente, cuando el investigador científico se vio obligado a tomar en cuenta las consecuencias del acto de percepción en conexión con su tema, pasó del espacio y tiempo a una unidad que sólo podía describir como espacio-tiempo. Llegó entonces a un hecho ejemplificado en toda percepción ordinaria. Porque la extensión y volumen de un objeto, sus propiedades espaciales, no pueden ser *directamente* experimentadas —o percibidas— en un instante matemático, ni pueden ser experimentadas las propiedades temporales de los acontecimientos, si la energía no se despliega de modo extensivo. Así el artista sólo hace respecto a las cualidades temporales y espaciales del material de percepción, lo mismo que respecto a todo el contenido de la percepción ordinaria. Selecciona, intensifica, y concentra por medio de la forma, ya que el ritmo y la simetría son, por necesidad, la forma que toma el material cuando sufre las operaciones clarificadoras y ordenadoras del arte.

Aparte de la falta de una supuesta sanción científica, la separación de lo temporal y lo espacial en las bellas artes siempre fue una necedad. Como Croce dijo, somos *específicamente* (o separadamente) conscientes de la secuencia temporal en música y poesía, y de la coexistencia espacial en la arquitectura y la pintura, sólo cuando pasamos de la percepción a la reflexión analítica. La suposición de que directamente oímos tonos musicales *en* el tiempo y directamente vemos colores como *estando* en el espacio, proyecta en la experiencia inmediata una interpretación posterior debida a la reflexión. *Vemos* intervalos y direcciones en pintura y oímos distancias y volúmenes en música. Si fuera percibido únicamente el movimiento en música, y sólo los intervalos en pintura, la música carecería completamente de estructura y la pintura no tendría otra cosa sino huesos descarnados.

Sin embargo, aun cuando la distinción entre las artes espaciales y temporales es equivocada, puesto que todos los objetos de arte son materia de percepción y la percepción no es instantánea, la música con su evidente énfasis temporal quizá ilustra mejor que cualquier otra arte el sentido en que la forma es la integración móvil de una experiencia. En la música, la forma, para la cual lo musical tiene que encontrar un lenguaje espacial que ve a menudo como una estructura, se desarrolla al oír la música. Cualquier punto en el desarrollo musical, es decir, cualquier tono, es lo que es, en ese objeto musical —o en su percepción— en virtud del tono anterior y del inminente o previsto. Una melodía se establece con la nota tónica cuyo regreso esperado produce una tensión de la atención. La «forma» de la música se hace forma en el transcurso de la audición. Además, cualquier sección de la música y cualquiera de sus secciones transversales tiene precisamente equilibrio y simetría, en acordes y armonías, como la puede tener una pintura, estatua o edificio. Una melodía es un acorde desplegado en el tiempo.

El término «energía» se ha usado muchas veces en esta discusión. Quizá la insistencia en la idea de energía en conexión con

el arte bello parezca fuera del lugar, pero hay ciertos lugares comunes que es propio enunciar en conexión con el arte, que no pueden ser inteligibles a menos que se haga central la cuestión de la energía: su poder para conmover e inquietar, para calmar y tranquilizar. Y seguramente o el ritmo y el equilibrio son caracteres extraños al arte o bien el arte, por su papel básico, sólo es definible como organización de energías. Respecto a lo que la obra de arte hace en y por nosotros, sólo veo dos alternativas: o bien opera porque alguna esencia trascendente (generalmente llamada «belleza») desciende a la experiencia desde fuera, o bien el efecto estético se debe a la trascripción única que hace el arte, de la energía de las cosas del mundo. Entre estas dos alternativas, yo no sé cómo un simple argumento puede determinar la elección, pero ya es algo saber lo que implica hacer la elección.

Entonces, desde mi posición respecto a la conexión del efecto estético con las cualidades de toda experiencia, en la medida en que es unitaria, preguntaría cómo puede ser expresivo el arte y, sin embargo, no ser imitativo o servilmente representativo, si no es seleccionando y ordenando las energías en virtud de las cuales las cosas actúan en nosotros y nos interesan. Si el arte es en algún sentido reproductor y, sin embargo, no reproduce ni detalles ni figuras genéricas, se sigue necesariamente que el arte opera seleccionando aquellas potencias en las cosas, por las cuales una experiencia —cualquier experiencia— tiene significado y valor. Con la eliminación se deshace de las fuerzas que confunden, distraen y matan. El orden, el ritmo y el equilibrio significan simplemente que las energías significativas para la experiencia actúan lo mejor que pueden.

El término «ideal» se ha abaratado por el uso sentimental popular y por el uso en el discurso filosófico, con propósitos apologéticos para disfrazar discordias y crueldades en la existencia. Con todo, hay un sentido definido en que el arte es ideal, precisamente el sentido que se ha indicado. A través de la selección y organización, las características que hacen a cualquier experiencia digna de ser considerada como tal, son elaboradas por el arte para una percepción mesurada. Debe haber, a pesar de toda la

indiferencia y hostilidad de la naturaleza para los intereses humanos, alguna congruencia de la naturaleza con el hombre o, de otro modo, la vida no podría existir. En arte las fuerzas afines, que no tienen esta o aquella mira especial, sino el proceso de la experiencia gozosa, se liberan y esta liberación les da una cualidad ideal. Porque ¿qué ideal puede el hombre sostener honradamente, excepto la idea de un ambiente en el que todas las cosas conspiran para el perfeccionamiento y sostenimiento de los valores, ocasional y parcialmente experimentados?

Un escritor inglés, pienso que Galsworthy, ha definido el arte en algún lugar «como la expresión imaginativa de la energía que mediante la concreción técnica del sentimiento y la percepción tiende a reconciliar lo individual con lo universal excitando en el individuo una emoción impersonal». Las energías que constituyen los objetos y acontecimientos del mundo y, por lo tanto, determinan nuestra experiencia, son lo «universal». La «reconciliación» es el logro, de forma inmediata y sin argumentos, de períodos de cooperación armoniosa del hombre y el mundo en experiencias completas. La emoción resultante es «impersonal», porque no está adherida a la fortuna personal, sino al objeto para la construcción del cual el yo se ha rendido con devoción. La apreciación es igualmente impersonal en su cualidad emocional, porque también implica la construcción y la organización de las energías objetivas.

9. LA SUSTANCIA COMÚN DE LAS ARTES

¿Qué asunto es apropiado para el arte? ¿Hay materiales que son de modo inherente apropiados o inapropiados? ¿Hay algún tipo de material que por su ordinariedad resulte inabordable? La respuesta de las artes mismas ha ido firme y progresivamente en la dirección de una respuesta negativa a la última pregunta. Sin embargo, hay una tradición permanente que insiste en que el arte debe hacer distinciones. Una breve revisión del asunto puede servir como una introducción al tópico especial de este capítulo, es decir, a los aspectos de la materia del arte común a todas las artes.

He tenido ocasión, a otro respecto, de referirme a la diferencia entre las artes populares de un período y las artes oficiales. Aun cuando las artes favoritas de cada contexto surgen bajo el patrocinio y el control de los sacerdotes y gobernantes, la distinción de los géneros ha subsistido aun cuando el nombre de «oficial» no es ya una designación adecuada. La teoría filosófica se ha interesado solamente por aquellas artes que tienen la marca y el sello del reconocimiento de la clase que tiene una posición social y de autoridad. Pueden haber florecido las artes populares, pero no han obtenido atención literaria. No eran dignas de mención en la discusión teórica y probablemente ni siquiera eran pensadas como artes.

Sin embargo, en vez de dar por sentada con la tradicional formulación de una distinción entre las artes, seleccionaré un ejemplo moderno, e indicaré entonces brevemente algunos aspectos de la revolución que ha derribado las barreras que alguna vez se

levantaron. Sir Joshua Reynolds se nos presenta con la afirmación de que, puesto que los únicos asuntos adecuados para tratar en la pintura son los «*generalmente* interesantes», éstos deberían ser «ejemplos eminentes de acción o sufrimiento heroicos», tales como «los grandes acontecimientos de los mitos y la historia de Grecia y de Roma, así como también los acontecimientos capitales de la Escritura». Todas las grandes pinturas del pasado, según él, pertenecen a esta «escuela histórica», y sigue diciendo que «sobre este principio las escuelas romana, florentina, boloñesa, han formado su práctica y por ella han obtenido merecidamente la más alta apreciación»; la omisión de las escuelas veneciana y flamenca junto con la condenación de la escuela ecléctica, es un comentario suficiente desde el ángulo estrictamente artístico. ¿Qué hubiera dicho si se hubiera podido imaginar las bailarinas de Degas, los carros del ferrocarril de Daumier —en verdad de tercera clase— o las manzanas, las servilletas y los platos de Cézanne?

En literatura, la tradición dominante en teoría ha sido similar. Se ha afirmado constantemente que Aristóteles, de una vez por todas, ha delimitado la orientación de la tragedia, el modo literario más alto, declarando que las desgracias del noble y de los que están en altos puestos son su material propio, mientras que las del pueblo común eran intrínsecamente adecuadas para el modo inferior de la comedia. Diderot anunció virtualmente una revolución conceptual histórica cuando dijo que se necesitaban tragedias burguesas y que, en vez de poner en la escena solamente reyes y príncipes, las personas privadas podían estar sujetas a adversidades terribles que inspiran piedad y terror. Y también asegura que las tragedias domésticas, aunque tienen otro tono y acción que el drama clásico, pueden tener su propia sublimidad: una predicción seguramente cumplida por Ibsen.

A principios del siglo XIX, siguiendo el período que Housman llama de la poesía fingida o falsificada, el verso disfrazado de poesía, *Las Baladas Líricas* de Wordsworth y de Coleridge, introdujeron una revolución. Uno de los principios que animaba a sus autores fue establecido por Coleridge como sigue: «Uno de los dos puntos cardinales en poesía consiste en la adhesión fiel a los caracteres e incidentes tales como se encuentran en toda aldea y sus cercanías, cuando hay una mente meditativa y sensible que los busca o que los advierte cuando se presentan». Apenas necesito señalar que mucho antes de los días de Reynolds, una revolución semejante estaba en marcha en la pintura. Dio un gran paso cuando los venecianos, además de celebrar la suntuosidad de la vida que los rodeaba, dieron a los temas nominalmente religiosos un característico tratamiento secular. Los pintores flamencos, además de los pintores holandeses de género, Brueghel el viejo, por ejemplo, y los pintores franceses como Chardin, volvieron francamente hacia temas ordinarios. La pintura de retrato se extendió de la nobleza a los mercaderes ricos, con el crecimiento del comercio, y luego a hombres menos conspicuos. Hacia el fin del siglo XIX todos los límites fueron barridos, en lo que respecta a las artes plásticas.

La novela ha sido un gran instrumento para realizar cambios en la literatura en prosa. Desplazó el centro de la atención de la corte a la burguesía, luego al «pobre» y al labrador, y luego a la persona común sin tener en cuenta su posición. Rousseau debe mucho de su enorme influencia permanente, en el campo de la literatura, a su exaltación imaginativa sobre *le peuple*, ciertamente más que a causa de sus teorías formales. La parte desempeñada por la música popular, especialmente en Polonia, Bohemia y Alemania, en la expansión y renovación de la música es muy bien conocida para requerir más de una llamada de atención. Incluso la arquitectura, la más conservadora de todas las artes, ha sentido la influencia de una transformación semejante a la que otras artes han sufrido. Las estaciones de tren, los bancos y correos, e incluso las iglesias, ya no se construyen exclusivamente como imitaciones de los templos griegos y de las catedrales medievales. El arte de los «órdenes» establecidos ha sido influenciado tanto por la revolución contra las clases sociales fijas, como por los desarrollos técnicos en el cemento y acero.

Este breve boceto tiene solamente un propósito: indicar que, a pesar de la teoría y de los cánones formales de la crítica, ha tenido lugar una de esas revoluciones que no vuelven atrás. El im-

pulso más allá de todos los límites establecidos exteriormente toca a la naturaleza misma de la obra del artista. Pertenece al carácter mismo de la mente creadora alcanzar y captar cualquier material que la excita, de manera que el valor de ese material puede extraerse y evidenciarse y llegar a ser el material de una nueva experiencia. La incapacidad de reconocer los límites marcados por las convenciones es la fuente de frecuentes denuncias de objetos de arte como inmorales. No obstante, una de las funciones del arte es precisamente minar la timidez moral que hace a la mente avergonzarse de algunos materiales y renunciar a admitirlos a la luz clara y purificante de la conciencia perceptiva.

El interés de un artista es la única limitación al uso del material, y esta limitación no es restrictiva. Únicamente afirma un rasgo inherente a la obra del artista, la necesidad de la sinceridad, la necesidad de que no finja ni se resigne. La universalidad del arte está muy lejos de negar el principio de selección mediante el interés vital, puesto que depende de ese interés. Otros artistas tienen otros intereses y con su obra colectiva, no embarazados por reglas fijas anteriores, cubren todos los aspectos y fases de la experiencia. El interés se hace unilateral y mórbido sólo cuando deja de ser franco y se hace insidioso y furtivo, como sucede, sin duda, en la mayor parte de la explotación contemporánea del sexo. La identificación que hace Tolstoi de la sinceridad como esencia de la originalidad compensa mucho de lo excéntrico que hay en su tratado sobre el arte. En su ataque a lo meramente convencional en poesía, declara que mucho de su material es prestado, ya que los artistas se alimentan como los caníbales unos de los otros. Dice que el material básico consiste en «toda clase de leyendas, sagas y tradiciones antiguas; doncellas, guerreros, pastores, ermitaños, ángeles, demonios de todas clases; luz de la luna, truenos, montañas, el mar, precipicios, flores, cabelleras largas; leones, corderos, palomas, ruiseñores, porque han sido usados por artistas anteriores».

En su deseo de restringir el material del arte a temas sacados de la vida del hombre común, obreros de fábricas, especialmente campesinos, Tolstoi pinta un cuadro de las restricciones convencionales, que está fuera de perspectiva. Sin embargo, hay en él verdad suficiente para servir como ilustración de una importante característica del arte: todo lo que estrecha las fronteras del material adecuado para su empleo en el arte reprime también la sinceridad artística del artista individual. No permite el juego limpio y la expresión del interés vital; fuerza sus percepciones dentro de canales previamente trazados y ata las alas de la imaginación. Pienso que la idea de que hay una obligación moral del artista para tratar de material «proletario», o cualquier material sobre la base de su influencia en la fortuna y destino de los proletarios, es un esfuerzo para regresar a una posición que el arte ya ha superado. No obstante, en la medida en que el interés en lo proletario señala una nueva dirección la atención e implica la observación de materiales que antes se habían omitido, ciertamente provocará la actividad de personas a quienes los viejos materiales no incitaban a la expresión, y descubrirán y ayudarán, por lo tanto, a romper barreras de las que no se daban cuenta anteriormente. Soy un poco escéptico acerca del supuesto sesgo aristocrático personal de Shakespeare. Me imagino que su limitación fue convencional, familiar y, por consiguiente, pertinente para halagar al patio lo mismo que a las plateas, pero cualquiera que sea su fuente, limitaba su «universalidad».

La evidencia de que el movimiento histórico del arte ha abolido las restricciones relativas a su asunto, justificadas alguna vez sobre pretendidas bases racionales, no prueba que haya algo común en la materia de todas las artes, pero sugiere que con la vasta extensión de sus perspectivas para apropiarse (potencialmente) de cualquier cosa y de todo, el arte habría perdido su unidad, disperso entre artes afines, de forma que los árboles ya no nos dejarán ver el bosque ni las ramas nos dejarán ver un árbol si no hubiera un núcleo de sustancia común. La réplica obvia a esta inferencia es que la unidad del arte reside en su forma común. La aceptación de esta réplica nos conduce, sin embargo, a la idea de que la materia y la forma están separadas, y nos devuelve, por consiguiente, a la aserción de que un producto artístico es sustancia formada, y que lo que aparece a la reflexión como forma.

Independientemente de determinado interés especial, toda obra de arte es materia y materia solamente, de manera que el con-

traste no es entre materia y forma, sino entre materia relativamente no formada y materia adecuadamente formada. El hecho de que la reflexión encuentre formas distintivas en la pintura no puede hacernos obviar el hecho de que una pintura consiste simplemente en pigmentos colocados en una tela, puesto que cualquier arreglo y dibujo que tengan es, después de todo, propiedad de la sustancia y de ninguna otra cosa. De modo semejante, la literatura, tal como existe, es sólo un cierto número de palabras, habladas y escritas. La «materia» es todo y la forma un nombre para ciertos aspectos de la materia cuando la atención se dirige primariamente sólo a estos aspectos. El hecho de que una obra de arte sea una organización de energías y que la naturaleza de la organización sea tan importante, no puede hacernos negar el hecho de que las energías son las organizadas y que la organización no tiene existencia al margen de ellas.

La comunidad de formas reconocida en las diferentes artes, implica una comunidad correspondiente de sustancia. Es esta implicación la que ahora me propongo explorar y desarrollar. He advertido previamente que el artista y el espectador empiezan con lo que puede ser llamado una captura total, un todo cualitativo, no articulado todavía, cuyas partes no se distinguen. Hablando del origen de sus poemas Schiller dice: «En mí la percepción se da primero, sin objeto claro y definido. Éste toma forma después. Lo que precede es un peculiar modo musical de la mente. Después viene la *idea* poética». Interpreto que esta declaración significa algo semejante a lo que acabo de afirmar. Además, el «modo» no solamente viene primero, sino que persiste como sustrato después de que surgen las diferenciaciones; en efecto, éstas surgen como *sus* diferencias.

Incluso al principio, la cualidad total y maciza es única; aun cuando sea vaga e indefinida, es sólo lo que es, y no otra cosa. Si prosigue la percepción, la discriminación aparece inevitablemente. La atención debe moverse, y al moverse, las partes, los miembros, emergen del fondo. Y si la atención se mueve en una dirección unificada en vez de vagar, es gobernada por la penetrante

unidad cualitativa; la atención es gobernada *por* dicha cualidad, porque opera dentro de ella. Decir que los versos son el poema, y son su sustancia, es tan obvio, que es como decir nada. No obstante, el hecho que registra esta afirmación evidente no podría existir a menos que la materia, poéticamente sentida, no viniera primero, y de una manera tan unificada y compacta que determinara su propio desarrollo, que es su especificación en partes distintas. Si el que percibe se da cuenta de las costuras y junturas mecánicas en una obra de arte, es porque la sustancia no está gobernada por una cualidad que la impregna.

Esta cualidad no solamente debe estar en todas «partes», sino que sólo puede ser sentida, es decir, experimentada inmediatamente. No trato de describirla, porque no puede ser descrita, ni siquiera señalada *específicamente,* ya que todo lo especificado en una obra de arte es una de sus diferenciaciones. Sólo trato de llamar la atención hacia algo que todos pueden advertir, y que está presente en toda experiencia de una obra de arte, tan completa y profundamente presente que se considera como evidente. La «intuición» ha sido empleada por los filósofos para designar muchas cosas, algunas de carácter sospechoso, pero la cualidad penetrante que corre por todas partes en la obra de arte y las liga en un todo individualizado, sólo puede ser «intuida» emocionalmente. Los diferentes elementos y las cualidades específicas de una obra de arte se mezclan y funden de una manera que no puede ser imitada por las cosas físicas. Esta fusión es la presencia sentida de la misma unidad cualitativa en todas ellas. Las «partes» son discriminadas, pero no intuidas. No obstante, sin la cualidad envolvente intuida, las partes son ajenas entre sí y se relacionan mecánicamente. Sin embargo, el organismo que es la obra de arte no es diferente de sus partes o miembros, sino que consiste en sus partes en tanto miembros, un hecho que nos lleva de nuevo a la cualidad penetrante que permanece igual al diferenciarse. El sentido de totalidad resultante es rememorativo, expectante, insinuante, premonitorio.[1]

1. Aprovecho esta oportunidad para mencionar de nuevo el ensayo «Pensamiento cualitativo» al que me he referido anteriormente, pág. 165.

No hay nombre que darle. Como vivifica y anima, es el espíritu de la obra de arte. Es su realidad, cuando sentimos que la obra de arte es real por sí misma y no como una exhibición realista; es el idioma en el que la obra particular está compuesta y expresada, y que le imprime individualidad; es el fondo que es más que espacial, porque penetra y califica todo lo que enfoca la obra, todo lo que se distingue como parte y miembro. Estamos acostumbrados a pensar que los objetos físicos tienen aristas limitadas; cosas como rocas, sillas, libros, casas, comercios y la ciencia con su esfuerzo de medir con precisión ha confirmado aquella creencia. Luego inconscientemente transportamos esta creencia al carácter limitado de todos los *objetos* de experiencia (una creencia fundada en definitiva en las exigencias prácticas de nuestro trato con las cosas) a nuestra concepción de la experiencia misma. Suponemos que la experiencia tiene los mismos límites definidos que las cosas por las que estamos interesados. Sin embargo, toda experiencia, incluso la más ordinaria, tiene un marco total indefinido. Las cosas, los objetos, son solamente puntos focales de un aquí y ahora en el todo que los circunda indefinidamente. Este tema es el «fondo» cualitativo que se define y se hace consciente de un modo preciso en objetos particulares y en propiedades y cualidades específicas. Se asocia la palabra intuición a algo místico y toda experiencia se hace mística en la medida en que el sentido, el sentimiento de su envoltura ilimitada, se intensifica, como puede suceder en la experiencia de un objeto de arte. Como dice Tennyson:

Experience is an arch wherethro'
Gleams that untravell'd world, whose margin fades
*Forever and forever when I move.**

Porque aun cuando hay un horizonte que limite, éste se desplaza cuando nos movemos; porque nunca estamos totalmente libres del sentido de que hay algo que está más allá. Dentro del mundo limitado visto directamente hay un árbol con una roca a su

* «La experiencia es un arco a través del cual / brilla ese mundo inexplorado, cuyo margen se desvanece / para siempre y para siempre cuando me muevo.» (*N. del t.*)

pie; fijamos la vista sobre la roca, y luego sobre el musgo de la roca, quizá luego tomamos un microscopio para ver algún delgado liquen. Pero ya sea que el fin de la visión sea vasto o pequeño, la parte que focaliza nuestra experiencia la experimentamos como parte de un todo más amplio y comprensivo. Podemos extender el campo de lo más estrecho a lo más amplio, pero por más ancho que sea el campo, siempre se siente como si no fuera el todo; los márgenes se esfuman en esa extensión indefinida que la imaginación llama el universo. Este sentido del todo comprensivo, implícito en las experiencias ordinarias, se intensifica dentro del marco de una pintura o de un poema. Esto es lo que, más que cualquier purificación especial, nos reconcilia con los acontecimientos de la tragedia. Los simbolistas han explotado esta fase indefinida del arte; Poe habla de «una sugestiva indefinición de efecto vago y, en consecuencia, espiritual», mientras que Coleridge dice que debe haber alrededor de la obra de arte algo no *comprendido,* para obtener su pleno efecto.

En todo objeto explícito y focal hay una regresión hacia lo implícito que no es no captado intelectualmente. En la reflexión lo llamamos oscuro y vago, pero en la experiencia original no se identifica como vago. Es una función de la situación total y no un elemento en ella, como tendría que ser a fin de ser aprehendido *como* vago. En el crepúsculo, la oscuridad es una cualidad deliciosa de todo el mundo, es su manifestación más apropiada. Se convierte en un rasgo especializado y censurable cuando obstruye la percepción distinta de alguna cosa particular que deseamos discernir.

La cualidad indefinida y penetrante de una experiencia es la que liga todos los elementos definidos, los objetos de los que nos damos cuenta focalmente, haciéndolos un todo. La mejor evidencia de que tal es el caso, es nuestro sentido constante de las cosas como pertinentes o no pertinentes, de su relevancia, sentido que es inmediato. No puede ser un producto de reflexión, aun cuando se requiere reflexión para averiguar si alguna consideración particular es pertinente a lo que hacemos o pensamos. Porque si el sentido no fuera inmediato no tendríamos guía para nuestra reflexión. El sentido de un todo extensivo y subyacente es el contexto

de toda experiencia y es la esencia de la cordura. Para nosotros, lo insano, lo que carece de cordura, es aquello que ha sido desposeído del contexto común y que se muestra solo y aislado, como si no perteneciera a nuestro mundo. Sin un marco indeterminado el material de toda experiencia es incoherente.

La obra de arte muestra y acentúa esta cualidad de ser un todo y de pertenecer a un todo más amplio y comprensivo, que es el universo en el que vivimos. Pienso que este hecho es la explicación de ese sentimiento de exquisita inteligibilidad y claridad que tenemos en presencia de un objeto experimentado con intensidad estética. Explica también el sentimiento religioso que acompaña la percepción estética intensa. Nos introduce, por decirlo así, a un mundo que está más allá de este mundo, y que es, sin embargo, la realidad más profunda del mundo en el que vivimos en nuestras experiencias ordinarias. Nos lleva más allá de nosotros mismos para encontrarnos a nosotros mismos. No puedo ver ninguna base psicológica para tales propiedades de una experiencia, excepto que, de algún modo, la obra de arte opere para ahondar y elevar a una gran claridad ese sentido de un todo envolvente e indefinido que acompaña toda experiencia normal. Este todo es entonces sentido como una expansión de nosotros mismos. Porque sólo a quien se frustra el deseo particular por un objeto por el que estaba obsesionado, como Macbeth, encuentra que la vida es un cuento relatado por un idiota, lleno de ruido y de furia y que no significa nada. Cuando el egotismo no es la medida de la realidad y del valor, somos ciudadanos de este vasto mundo más allá de nosotros mismos, y toda intensa percepción de su presencia con nosotros y en nosotros, trae un sentido peculiarmente satisfactorio de la unidad que tiene en sí mismo y con nosotros.

Toda obra de arte posee un medio particular que conduce, entre otras cosas, al todo cualitativo y difuso. En toda experiencia tocamos el mundo, mediante algún tentáculo particular; proseguimos nuestro trato con él, llega de lleno hasta nosotros, mediante un órgano especializado. El organismo entero con toda su carga

del pasado y de sus recursos varios, sólo opera a través de un medio particular, el del ojo, aun cuando está en interacción con el ojo, el oído y el tacto. Las bellas artes dependen de este hecho y lo desarrollan hasta su máximo de significación. En cualquier percepción visual ordinaria, vemos por medio de la luz, distinguimos por medio de los colores reflejados y refractados, esto es evidente. No obstante, en las percepciones ordinarias, este medio que es el color está mezclado, adulterado. Mientras vemos, también oímos; sentimos presiones y calor o frío. En una pintura, el color presenta la escena sin estas mezclas e impurezas. Son parte de la escoria que se elimina y abandona en un acto de expresión intensificada. El medio se hace solamente color, exaltando su expresividad y energía, puesto que sólo el color debe conducir ahora las cualidades del movimiento, tacto, sonido, etc., que están físicamente presentes por cuenta propia en la visión ordinaria.

Se dice que las fotografías tienen para un pueblo primitivo una cualidad mágica temible. No es cuerdo que las cosas sólidas y vivientes se presenten así. Hay pruebas de que cuando toda especie de representación gráfica hizo su primera aparición, se les otorgaba un poder mágico. Su poder de representación sólo podía venir de alguna fuente sobrenatural. Para quien no se ha curtido con el contacto común de representaciones pictóricas, hay todavía algo de milagroso en el poder de una cosa contraída, plana, uniforme para describir el universo amplio y diversificado de las cosas animadas e inanimadas; por esta razón es posible que «arte» popularmente tienda a denotar la pintura, y «artista» al que pinta. El hombre primitivo también otorga a los sonidos, cuando se usan como palabras, el poder de gobernar de modo sobrenatural los actos y secretos de los hombres y conjurar las fuerzas de la naturaleza siempre que halle las palabras adecuadas. El poder de los simples sonidos para expresar en literatura todos los acontecimientos y objetos, es igualmente maravilloso.

Tales hechos me parece que sugieren el papel y la significación de los medios en el arte. A primera vista no parece un hecho digno de notarse que todo arte tiene un medio propio. ¿Por qué escribir que la pintura no puede existir sin el color, la música sin el

sonido, la arquitectura sin la piedra y la madera, la escultura sin mármol y bronce, la literatura sin palabras, la danza sin el cuerpo viviente? Creo que la respuesta ha sido indicada. En toda experiencia hay un todo cualitativo, penetrante y subyacente que manifiesta toda la organización de las actividades que constituyen la misteriosa contextura humana. No obstante, en toda experiencia este mecanismo complejo, diferenciado y memorizador, opera a través de estructuras especiales que no se dirigen de modo difuso y disperso a todos los órganos al mismo tiempo, excepto en el pánico, cuando, como decimos con verdad, se ha perdido la *cabeza*. La noción del «Medio» en el arte bello denota el hecho de que esta especialización individual de un órgano particular de la experiencia, alcanza el punto en el que todas sus posibilidades se explotan. El ojo o el oído cuando son activos centralmente, no pierden su carácter específico y su especial adecuación como portadores de una experiencia, que son los únicos capaces de hacer posible. En el arte, la vista o la audición que se dan dispersas y mezcladas en las percepciones ordinarias, se concentran hasta que el oficio peculiar del medio especial opera con plena energía, sin distracción.

«Medium» significa ante todo un intermediario. La significación de la palabra «medio» es la misma. Son las cosas mediadoras, intermediarias, a través de las cuales se da paso a algo remoto. Sin embargo, no todos los medios son mediadores. Hay dos clases de medios. Los de una especie son externos respecto a lo que realizan; los de la otra, se incorporan a las consecuencias producidas y permanecen inmanentes a ellas. Hay finales que son cesaciones bien recibidas y hay finales que son el cumplimiento de algo anterior. La herramienta de un obrero es muy a menudo sólo un antecedente del salario que recibe, como el consumo de gasolina es meramente un medio para el transporte. El medio cesa de actuar cuando el «final» es alcanzado; nos alegraríamos, por regla general, de obtener el resultado sin tener que emplear el medio. Éste sería solamente un andamio.

Tales *medios*, o medios externos como propiamente los denominamos, son generalmente tales que otros pueden sustituirlos; los medios particulares empleados se determinan por alguna

consideración extraña, como el coste económico. No obstante, en el momento en que decimos «medios» nos referimos a medios incorporados en el resultado. Incluso los ladrillos y la mezcla se hacen parte de la casa en cuya construcción se emplea; no son meros medios para su erección. Los colores son la pintura; los tonos son la música. Un cuadro pintado a la acuarela tiene una cualidad diferente del pintado al óleo. Los efectos estéticos pertenecen intrínsecamente a su medio; cuando se sustituye el medio obtenemos un bosquejo más que un objeto de arte. Aun cuando la sustitución se practique con extrema virtuosidad o por alguna razón extraña al fin deseado, el producto es mecánico o es una impostura chabacana, como los entablados que se pintan para simular la piedra en la construcción de una catedral, porque la piedra es parte integrante no sólo de la construcción física sino también del efecto estético.

La diferencia entre las operaciones externas e intrínsecas se encuentra en todos los asuntos de la vida. Un estudiante estudia para pasar un examen, para obtener la promoción. Para otro, los medios, la actividad de aprender, es completamente una con sus resultados. La consecuencia, la instrucción, la ilustración es una con el proceso. Algunas veces viajamos a algún lugar porque tenemos negocios en éste, y si fuera posible, suprimiríamos el viaje. Otras veces viajamos por el deleite de movernos y de ver lo visible. El medio y el fin entran en coalescencia. Si recorremos en la mente un cierto número de casos como éstos, vemos luego que siempre que medios y fines son externos recíprocamente, son no estéticos. Esta exterioridad puede aún ser considerada como una definición de lo no estético.

Ser «bueno» con el fin de evitar el castigo, ya sea ir a la cárcel o al infierno, hace la conducta fea. Es tan poco estético como ir a la silla del dentista para evitar un daño permanente. Cuando los griegos identificaban lo bueno y lo bello en la acción, revelaban, en su sentimiento de gracia y proporción en la conducta recta, una percepción de la fusión de medios y fines. Las aventuras de un pirata tienen al menos una atracción romántica que falta a las penosas adquisiciones del que está dentro de la ley, simplemente

porque piensa que al final le saldrá más a cuenta hacerlo así. Una gran parte de la repulsión popular contra el utilitarismo en la teoría moral se debe a su exageración del puro cálculo. «Decoro» y «propiedad» que tenían antes un significado favorable, porque era estético, toman una significación vil porque se entiende que denotan afectación o atildamiento adoptado por el deseo de un fin externo. En todos los rangos de la experiencia, la exterioridad de medios define lo mecánico. Gran parte de lo que se denomina espiritual es también no estético. No obstante, esta carencia estética se debe a que las cosas denotadas por la palabra, ejemplifican también la separación de medio y fin; el «ideal» está tan separado de la realidad, por la cual es posible aspirar a él, que acaba por resultar insípido. Lo «espiritual» toma el cuerpo y la solidez de forma requerida por la cualidad estética sólo cuando está encarnado en el sentido de las cosas efectivas. Incluso los ángeles deben ir dotados por la imaginación con cuerpos y alas.

Me he referido más de una vez a la cualidad estética que puede ser inherente al trabajo científico. Para el profano, el material del hombre de ciencia es generalmente prohibitivo; para el investigador existe una cualidad satisfactoria y que se consuma, y las conclusiones resumen y perfeccionan las condiciones que han conducido a aquélla. Además, tienen a veces una forma elegante y aun austera. Se dice que Clerk-Maxwell introdujo una vez un símbolo a fin de hacer simétrica una ecuación física y que sólo más tarde los resultados experimentales dieron al símbolo su significado. Supongo que es también cierto que si los hombres de negocios fueran solamente sacacuartos, como suponen a menudo los extraños que no les tienen simpatía, los negocios serían mucho menos atractivos de lo que son. En la práctica, pueden participar de las propiedades de un juego que aun cuando sea socialmente perjudicial, debe tener una cualidad estética para aquellos a quienes cautiva.

Los medios son entonces medios cuando no son únicamente preparatorios o preliminares. Como medio, el color es un puente entre los valores débiles y dispersos en las experiencias ordinarias y la nueva percepción concentrada ocasionada por una pintura. Un disco de música es el vehículo de un efecto y nada más. La música que sale de él es también un vehículo, pero es algo más; es un vehículo que se funde con lo que lleva a bordo; que entra en coalescencia con lo que transporta. Físicamente un pincel y el movimiento de la mano al aplicar el color en la tela, son externos a la pintura. No así artísticamente, puesto que las pinceladas son parte integrante del efecto estético de una pintura cuando es percibida. Algunos filósofos han enunciado la idea de que el efecto estético de la belleza es una especie de esencia etérea que para acomodarse con la carne se ve impelida a usar material sensible como vehículo. La doctrina implica que si el alma no estuviera aprisionada en el cuerpo, la pintura existiría sin colores, la música sin sonidos y la literatura sin palabras. Sin embargo, aparte de los críticos que nos dicen cómo sienten sin decirlo o saberlo en función de los medios usados, y aparte de las personas que identifican el sentimiento con la apreciación, los medios y el efecto estético están completamente fundidos.

La sensibilidad a un medio como tal medio es el corazón mismo de toda creación artística y percepción estética. Tal sensibilidad no se entrega a un material extraño. Cuando, por ejemplo, las pinturas se miran como ilustraciones de escenas históricas, de literatura, de escenas familiares, no se perciben en función de sus medios. O cuando se miran simplemente con referencia a la técnica empleada, no se perciben estéticamente, puesto que también se separan de sus fines. El análisis de todas esas posiciones sustituye al goce estético. Es cierto que los artistas a menudo parecen considerar la obra de arte desde un punto de vista exclusivamente técnico, y el resultado es al menos agradable después de tomar una dosis de lo que se considera como «apreciación». No obstante, en realidad, estas personas muchas veces sienten la totalidad de tal manera que no es necesario para ellas insistir en el fin, que es la totalidad en palabras y así se libran de considerar cómo se produce esta última.

El medio es un mediador. Es un intermediario entre el artista y el espectador. Tolstoi, en medio de sus preconcepciones morales, habla a menudo como artista. Cumple esta función de artista

cuando hace la observación, ya citada, sobre el arte como lo que une. Lo importante para la teoría del arte es que esta unión se efectúa mediante el uso de un material especial como medio. Por temperamento, quizá por inclinación y aspiración, todos somos artistas hasta cierto punto. Lo que nos falta es lo que caracteriza al artista en ejercicio. Porque el artista tiene el poder de captar una clase especial de materia y convertirla en un auténtico medio de expresión. Los demás necesitamos muchas vías materiales para dar expresión a lo que quisiéramos decir. Entonces, la multitud de agentes empleados se interfieren, y hacen la expresión turbia, mientras que la masa de material empleado la hace confusa y tosca. El artista persiste en su órgano escogido y su correspondiente material, y así la idea sentida simple y concentradamente, en función del medio, llega pura y clara. Ejecuta su juego intensamente porque lo juega estrictamente.

Algo que Delacroix dijo de los pintores de su tiempo se aplica generalmente a los artistas inferiores. Dijo que usaban coloración más bien que color. La afirmación significa que aplicaban el color a sus objetos representados en vez de realizarlos por el color. Este procedimiento significa que los colores como medios y los objetos y escenas pintados se mantenían separados. No usaban el color como medio con devoción completa. Sus mentes y experiencia estaban divididas. Medio y fin no entraban en coalescencia. La más grande revolución estética en la historia de la pintura tuvo lugar cuando el color se usó estructuralmente; entonces las pinturas dejaron de ser dibujos coloreados. El verdadero artista ve y siente en función de su medio y quien ha aprendido a percibir estéticamente imita esta operación. Otros llevan su visión de la pintura y su audición de la música preconceptos sacados de fuentes que obstruyen y confunden la percepción.

El arte bello es definido algunas veces como poder para crear ilusiones. Hasta donde puedo comprender, esta afirmación es decididamente una manera poco inteligente y equívoca de afirmar una verdad, es decir, que los artistas crean efectos por el dominio de un solo medio. En la percepción ordinaria, dependemos de la contribución de una multitud de fuentes para entender el significado de lo que experimentamos. El uso artístico de un medio significa que se excluyen factores irrelevantes y que se emplea un único sentido concentrada e intensamente, para hacer el trabajo que ordinariamente se hace de modo disperso con la contribución de más sentidos. No obstante, llamar ilusión al resultado es mezclar materias que deben distinguirse. Si la medida del mérito artístico fuera pintar una mosca en una pera de manera que nos impulsara a ahuyentarla, o uvas en una tela de manera que los pájaros vinieran a picarla, un espantapájaros sería una obra de arte consumada, cuando logra alejar los pájaros.

La confusión de la que acabo de hablar puede aclararse. Hay algo físico en la sensación ordinaria de la existencia real. El medio está constituido por el color y por el sonido. Y tenemos una experiencia que da una sensación de realidad, probablemente exaltada. Esta sensación sería ilusoria si fuera semejante a la de la existencia real del medio, pero es muy diferente. En la escena los medios, los actores, sus voces y sus gestos, están realmente ahí, existen, y el espectador cultivado obtiene como consecuencia un sentido exaltado (suponiendo que la obra sea genuinamente artística) de la realidad de las cosas de la experiencia *ordinaria*. Sólo el espectador no cultivado tiene una ilusión tal de la realidad representada, que identifica la acción con la realidad manifestada en la presencia física de los actores, de manera que trata de agregarse a su acción. Una pintura de árboles o rocas puede hacer más viva que antes la realidad característica del árbol o la roca. Con todo, esto no implica que el espectador considere que una parte de la pintura sea una roca verdadera, de suerte que pueda trabajarla o sentarse en ella. Lo que convierte a una materia en un medio es que se use para expresar un significado distinto al que tiene en virtud de su pura existencia física; no el significado de lo que es físicamente, sino de lo que expresa.

La discusión del fondo cualitativo de la experiencia y del medio especial a través del cual se proyectan en ella distintos significados y valores, nos pone en presencia de algo común a la sustancia de las artes. Los medios son diferentes en las diferentes artes, pero la posesión de un medio pertenece a todas ellas. De otra mane-

ra no serían expresivas, ni podrían poseer forma sin esta sustancia común. Me refería antes a la definición del doctor Barnes de la forma como integración a través de relaciones de color, luz, línea y espacio. El color es evidentemente el medio, pero las otras artes no solamente tienen algo correspondiente al color como medio, sino que tienen como propiedad de su sustancia algo que ejerce la misma función que la línea y el espacio ejecutan en una pintura. En la pintura la línea demarca, delimita, y el resultado es la presentación de distintos objetos, siendo la figura el medio por el cual una masa de otra manera indiscriminada se define en objetos identificables, personas, montañas, césped. Todo arte tiene miembros individualizados, definidos; y todo arte usa su medio sustancial de manera que da multitud de partes a la unidad de sus creaciones.

La función que probablemente asignamos a la línea, a primera vista, es la de la forma. Una línea liga, conecta, es un medio integral de ritmo determinante. La reflexión muestra, sin embargo, que lo que proporciona la relación justa, en una dirección, constituye la individualidad de partes en otra dirección. Supongamos que estamos mirando a un paisaje ordinario, «natural», que consiste en árboles, arbustos, un claro en el campo cubierto de hierba, y algunas lomas en el fondo. La escena consiste en estas partes, pero no están en buena composición en lo que respecta a la escena completa. Las lomas y algunos de los árboles no están bien colocados; queremos arreglarlos de nuevo. Algunas de las ramas no armonizan, y mientras que algunos de los arbustos están bien arreglados, otras partes están colocadas confusamente.

Físicamente las cosas mencionadas son partes de la escena, pero no son partes de ella si la tomamos como un todo estético. Ahora nuestra primera tendencia, mirando al asunto de manera estética, sería probablemente atribuir los defectos a la forma, bajo el aspecto de una relación inadecuada y perturbadora del contorno, la masa y la situación. No nos equivocaríamos al sentir que la discordancia y la interferencia nacen de esta fuente; pero si llevamos el análisis adelante, vemos que el defecto de las relaciones, por un lado, es defecto de la estructura individual y de su claridad

por el otro. Encontraríamos que los cambios que hacemos a fin de obtener una composición mejor, sirven también para dar a las partes una individualización, una precisión en la percepción que no tenían antes.

La misma idea vale cuando se trata del acento y los intervalos. Éstos se determinan por la necesidad de mantener las relaciones que ligan las partes en un todo, pero también, sin estos elementos, las partes serían un revoltijo, en el que correrían sin rumbo unas contra otras; les faltaría la demarcación que individualiza. En la música o en el verso serían lapsos sin sentido. Si un cuadro es una pintura, debe ser no solamente ritmo, sino que la masa —el sustrato común del color— debe estar definida en figuras; de otra manera sería una mancha, un borrón.

Hay pinturas en las que los colores son tenues y, sin embargo, la pintura nos da un sentido de brillo y esplendor, mientras que en otras pinturas los colores brillan hasta lo estridente y, a pesar de ello, el efecto total es insípido. El color brillante, vívido, si no está en manos del artista, sugiere con razón un cromo, pero un artista puede exaltar la energía con un color pomposo en sí mismo o incluso turbio. La explicación de tales hechos es que el artista usa el color para definir un *objeto,* y realiza esta individualización tan completamente que el color y el objeto se funden. El color es del objeto y el objeto está expresado en todas sus cualidades, a través del color. Porque son los objetos los que brillan —las gemas y la luz del sol—; y son los objetos los que son espléndidos —coronas, telas, luz del sol—. Excepto cuando expresan objetos, puesto que las cualidades de color son significativas de los materiales de la experiencia ordinaria, los colores puros producen solamente excitaciones pasajeras, como el rojo excita mientras que otros colores calman. Tomemos el arte que queramos y podremos ver que el medio es expresivo porque se usa para individualizar y definir, no en el sentido del contorno físico, sino en el sentido de expresar aquella cualidad que es una con el carácter de un objeto; el medio hace distintivo el carácter mediante el énfasis.

¿Qué sería una novela o un drama sin diferentes personas, situaciones, acciones, ideas, movimientos, acontecimientos? Éstos

están divididos técnicamente en actos y escenas en el drama, en varias entradas y salidas con todos los artificios de la escena. Son justamente medios de dar a los elementos el relieve que complete los objetos y episodios, como los silencios en la música no son vacíos, sino que al continuar un ritmo puntúan e instituyen la individualidad. ¿Qué sería una estructura arquitectónica sin diferenciación de masas, diferenciación que no es sólo física y espacial, sino que define las partes, ventanas, puertas, cornisas, soportes, techos, etc.? Con todo, insistiendo indebidamente en un hecho, siempre presente en cualquier complejo significativo, puede parecer que convierto en un misterio una cosa familiar en nuestra experiencia —es decir, que ningún todo es significativo para nosotros si no está constituido de partes significativas por sí mismas, independientemente del todo al que pertenecen— o, en otras palabras, que ninguna comunidad significativa puede existir si no está compuesta de individuos significativos.

El acuarelista americano John Marin ha dicho de una obra de arte:

> La Identidad asoma como la gran áncora. Y como la naturaleza al modelar al hombre se ha adherido estrictamente a la Identidad, Cabeza, Cuerpo, Miembros y sus contenidos separados, identidades en sí mismas, elaborando lo mejor posible cada parte dentro de sí misma y con las otras partes, sus vecinas, se aproxima a un bello equilibrio, de manera que este producto artístico está hecho con identidades vecinas. Y si una identidad en esta elaboración no toma su lugar y parte, es una mala vecina. Y si las cuerdas que conectan los vecinos no toman sus lugares y partes, producen un mal servicio, un mal contacto. Así este producto de arte es en sí mismo una aldea.

Estas identidades son partes que en sí mismas son totalidades individuales en la sustancia de la obra de arte.

En el gran arte no hay límite a la individualización de partes dentro de las partes. Leibniz enseñó que el universo es un organismo infinito porque cada cosa orgánica está constituida *ad infinitum* por otros organismos. Se puede ser escéptico en cuanto a la verdad

de esta proposición respecto al universo, pero como una medida de la realización artística, es cierto que cada parte de una obra de arte está constituida así, puesto que es susceptible de una diferenciación perceptiva infinita. Vemos edificios en los que hay poco o nada en las partes que detenga la atención, a no ser la pura fealdad.[2] Nuestros ojos literalmente van de un lado a otro. En la música trivial, las partes son simples medios de paso; no nos detienen como partes, ni cuando la sucesión prosigue, nos detiene el momento anterior como una parte; en la novela estéticamente barata, podemos recibir una impresión de la excitación del movimiento, pero no hay nada en que detenerse a menos que sea un objeto o acontecimiento individualizado. Por otro lado, la prosa puede tener un efecto sinfónico cuando su articulación se extiende hasta cada particularidad. Cuando más contribuye al todo, la definición de las partes más importante es en sí mismo.

Mirar una obra de arte con el fin de ver si ciertas reglas han sido bien observadas, y se conforma a los cánones, empobrece la percepción. Sin embargo, si tratamos de advertir cómo se satisfacen ciertas condiciones, tales como los medios orgánicos que expresan y realizan partes definidas, o si el problema de la individualización adecuada está resuelto, aguzaremos la percepción estética y enriqueceremos su contenido. Porque todo artista cumple la operación a su modo y nunca se repite exactamente en dos de sus obras. Se entrega a todo medio técnico que pueda darle resultado, y si captamos este método característico de trabajo nos iniciaremos en la comprensión estética. Un pintor da más individualidad al detalle con líneas fluidas, esfumadas, que otro artista con el perfil más agudo. Uno hace con la técnica del claroscuro lo que otro con la luz fuerte. No es raro encontrar en Rembrandt dibujos, líneas, dentro de una figura, que son más vigorosas que las que lo limitan exteriormente; y, sin embargo, es una ganancia, más que un sacrificio de la individualidad. De modo general, hay dos métodos opuestos; el del contraste, el del *estaccato*, el brusco

2. La explicación del hecho de que las cosas feas por sí mismas puedan contribuir al efecto estético de un todo, se debe, sin duda, al hecho de que se usan de manera que contribuyen a la individualización de las partes dentro de un todo.

y el del fluido, esfumado, la gradación sutil. De aquí podemos avanzar al descubrimiento de refinamientos siempre crecientes. Como ejemplos de los dos métodos en su amplitud, podemos tomar ejemplos citados por Leo Stein: «Compárese, dice, el verso de Shakespeare "en la cuna de lo que surge rudo e imperioso" con el verso "cuando los carámbanos penden de la pared"». En el primero, hay contrastes como cuna-lo-que-surge, imperioso-rudo, contrastes de vocablos y también de ritmo. En el otro dice: «cada verso es como un eslabón en una cadena ligeramente colgante, o aun como una cornisa que se toca fácilmente con sus semejantes». El hecho de que el método brusco conduce más directamente a la definición y el de la continuidad al establecimiento de relaciones, es quizá una razón por la cual los artistas han querido invertir el proceso y aumentar así la cantidad de energía producida.

Es posible que tanto el espectador como el artista lleven a tal punto su predilección por un método particular de lograr la individualización, que confundan el método con el fin y nieguen que éste exista cuando les repelen los medios empleados para realizarlo. Del lado del público, este hecho se ilustra en amplia escala por la acogida que da a la pintura cuando los artistas dejan de emplear el sombreado necesario para delimitar figuras, usando en vez de esto una relación de colores. Esto es evidente de modo peculiar dentro del arte, en alguien que es significativo en la pintura (pero especialmente en el dibujo) y grande de modo preeminente en la poesía, como Blake. Éste negaba mérito estético a Rubens, a Rembrandt y a las escuelas veneciana y flamenca, de modo general, porque trabajaban con «líneas rotas, masas rotas y colores rotos», justamente los factores que caracterizan la gran renovación de la pintura hacia el fin del siglo XIX. Añadía:

> La gran regla de oro del arte, así como de la vida es ésta: mientras la línea limítrofe es más distinta, cortante y flexible, es más perfecta la obra de arte, y mientras menos flexible y cortante, mayor es la evidencia de imaginación débil, plagio y chapucería [...] La falta de esta forma determinada y limitante evidencia la falta de ideas en la mente del artista y la pretensión de plagio en todas sus ramas.

El pasaje merece citarse por su enfático reconocimiento de la necesidad de definición e individualización de las partes de una obra de arte, pero también indica la limitación que puede acompañar a un modo particular de visión, cuando es intensa.

Hay otra materia que es común a la sustancia de todas las obras de arte. El espacio y el tiempo —o más bien el espacio-tiempo— se encuentran en la materia de todo producto artístico. En las artes no son ni los continentes vacíos, ni las relaciones formales que las escuelas de filosofía a veces han pensado que representan. Son sustanciales; son propiedades de toda clase de material empleado en la expresión artística y en la realización estética. Imagínese que al leer *Macbeth* se intenta separar las brujas de los matorrales o que en el asunto de Keats (*Oda a una urna griega*) se separan las figuras corpóreas del sacerdote, las doncellas y terneras, de algo llamado alma o espíritu. En la pintura, el espacio ciertamente une, ayuda a constituir la forma, pero es también directamente sentido, percibido como cualidad. Si no fuera así, una pintura estaría llena de lagunas que desorganizarían la experiencia perceptora. Los psicólogos, hasta William James, les enmendó la plana, acostumbraban encontrar cualidad temporal sólo en los sonidos, y algunos de ellos consideraban incluso esto una cuestión de relaciones intelectuales en vez de una cualidad distintiva, como cualquier otro rasgo del sonido. James mostró que los sonidos eran también voluminosos espacialmente, un hecho que todo músico ha empleado y exhibido en la práctica, ya lo haya formulado teóricamente o no. Como sucede con las otras propiedades de la sustancia de las que hemos hablado, las bellas artes buscan y realizan esta cualidad de todas las cosas que experimentamos, y la expresan en el arte más enérgica y claramente que en las cosas de donde la extraen. Mientras que la ciencia toma el espacio y el tiempo cualitativos y los reducen a relaciones que entran en ecuaciones, el arte les hace abundar en su propio sentido, como valores significativos de la sustancia misma de todas las cosas.

El movimiento en la experiencia directa es una alteración en las cualidades de los objetos, y el espacio experimentado es un

aspecto de este cambio cualitativo. Arriba y abajo, atrás y adelante, ir y venir, este y ese lado —o derecha e izquierda—, se sienten de modo diferente. La razón es que no son puntos estáticos, en algo en sí mismo estático, sino objetos en movimiento, cambios cualitativos de valor. Porque «atrás» es la abreviatura de hacia atrás, y «adelante», de hacia adelante. Sucede lo mismo con la velocidad. Matemáticamente no hay cosas tales como rápido y lento, sino que señalan simplemente un más o un menos en una escala numerada. En tanto experiencias son cualitativamente tan diferentes como lo son el ruido y el silencio, lo caliente y lo frío. Verse obligado a esperar largo tiempo un acontecimiento importante supone una duración muy diferente a la que mide el movimiento de las manecillas del reloj. Es algo cualitativo.

Hay otra involución significativa de tiempo y movimiento en el espacio. Está constituida no solamente por tendencias directivas —arriba y abajo, por ejemplo—, sino por mutuas aproximaciones y retiradas. Cerca y lejos, próximo y distante, son cualidades de importancia apremiante, a menudo trágica, es decir, tal como son experimentadas, no solamente enunciadas matemáticamente en la ciencia. Significan aflojar y apretar, expandir y contraer, separar y comprimir, remontar y descender, levantar y caer; lo que se dispersa y se disipa, lo que ronda y se asienta, la ligereza insustancial y el golpe macizo. Tales acciones y reacciones son la materia misma de la que están hechos los objetos y los acontecimientos que experimentamos. Pueden ser descritos en la ciencia porque son reducidos a relaciones que difieren sólo matemáticamente, puesto que la ciencia se interesa en lo remoto e idéntico o en las cosas que se repiten como *condiciones* de la experiencia ordinaria y no con la condición de la experiencia es por sí misma. Con todo, en la experiencia están infinitamente diversificados y no pueden ser descritos, mientras que en las obras de arte están *expresados*. Porque el arte es una selección de lo significativo que conlleva el rechazo, por el mismo impulso, de lo que es irrelevante. Por eso lo significativo se comprime e intensifica.

La música, por ejemplo, nos da la esencia misma de la caída y de la elevación exaltada, del surgir y del retirarse, de la aceleración y del retardo, del apretar y del aflojar, de la súbita introducción y de la insinuación gradual de las cosas. La expresión es abstracta porque está libre de la atadura a esto o a aquello, mientras que al mismo tiempo es intensamente directa y concreta. Pienso que sería posible sostener la aserción de que, sin las artes, la experiencia de los volúmenes, masas, figuras, distancias y direcciones del cambio cualitativo, hubiera permanecido rudimentaria, como algo débilmente aprehendido y difícilmente capaz de comunicación articulada.

Mientras que el énfasis de las artes plásticas se pone en los aspectos espaciales del cambio, y el de la música y la literatura en lo temporal, la diferencia es solamente de énfasis dentro de una sustancia común. Cada una posee lo que la otra explota activamente y su posesión es un fondo sin el cual las propiedades que el énfasis pone al frente estallarían en el vacío, evaporándose en una homogeneidad imperceptible. Se puede instituir una correspondencia casi punto por punto entre, digamos, los compases iniciales de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven y el orden serial de pesos, de volúmenes pesados, en los *Jugadores de Cartas* de Cézanne. A consecuencia de la cualidad del volumen que pertenece a ambas, la sinfonía y la pintura tienen poder, fuerza y solidez, como un macizo y bien construido puente de piedra. Ambas expresan la dureza de lo que es estructuralmente resistente. Dos artistas con medios diferentes ponen la cualidad esencial de una roca en cosas tan diferentes como una pintura y una serie de sonidos complejos. Uno hace su obra con color más espacio, el otro con sonido más tiempo, que en este caso tiene el volumen macizo del espacio.

El espacio y el tiempo experimentados no son solamente cualitativos, sino que están infinitamente diversificados en cualidades. Podemos reducir la diferenciación a tres temas generales: Sitio, Extensión, Posición —espaciosidad, espacialidad, espaciamiento— o en términos de tiempo —transición, duración y datación—. En la experiencia, estos rasgos se califican uno al otro en un solo efecto. Generalmente uno predomina sobre los otros, y, sin embargo, aunque no tienen una existencia separada, pueden ser distinguidos por el pensamiento.

El espacio es sitio, *Raum*, y sitio es espaciosidad, una oportunidad para ser, vivir y moverse. El término mismo «espacio en el que respirar», sugiere el bloqueo, la opresión que resulta cuando las cosas están constreñidas. La angustia aparece como una reacción de protesta, contra la limitación fija de movimiento. La falta de espacio es negación de la vida, y el espacio abierto la afirmación de su potencialidad. El amontonamiento, aun cuando no impide la vida, es irritante. Lo que es cierto del espacio lo es del tiempo: necesitamos un «espacio de tiempo» en el que cumplir cualquier cosa que sea significativa. El indebido apresuramiento, forzado por la presión de las circunstancias, es odioso. Nuestra exclamación constante cuando se nos apremia es: ¡Dadnos tiempo! El dominio, es cierto, se demuestra cuando se nos somete a limitaciones, y un espacio literalmente infinito dentro del cual actuar significaría una dispersión completa, pero las limitaciones deben tener una relación definida con el poder; implican una elección cooperativa y no pueden ser impuestas.

Las obras de arte expresan el espacio como oportunidad para el movimiento y la acción. Es una cuestión de proporciones sentidas cualitativamente. Una oda lírica puede tenerlo, y a una supuesta epopeya puede faltarle. Las pequeñas pinturas lo manifiestan, en tanto que metros cuadrados de pintura nos dejan con la impresión de estar ubicado y confinado. El énfasis sobre la espaciosidad es una característica de las pinturas chinas, pues en vez de estar centradas como si requiriesen marcos, se mueven hacia afuera, en tanto que pinturas panorámicas presentan un mundo en que las fronteras ordinarias se transforman en invitaciones para proseguir. Sin embargo, con diferentes medios, algunas pinturas occidentales, escrupulosamente centradas, producen la impresión de un todo extensivo que encierra una escena cuidadosamente definida. Aún un interior como el *Arnolfini y su mujer,* de Van Eyck, puede transmitir, dentro de un compás definido, el sentido explícito de los exteriores allende las paredes. Tiziano pinta el fondo del retrato de un individuo de manera que el espacio infinito, no sólo la tela, está detrás de la figura.

El simple espacio —la oportunidad y la posibilidad plenamente indeterminadas— estaría, sin embargo, en blanco y vacío. El espacio y el tiempo en la experiencia consisten también en estar ocupados, llenándose, y no como algo que se rellena desde fuera. La espacialidad es masa y volumen, como la temporalidad es permanencia, no sólo duración abstracta. Los sonidos, al igual que los colores, se encogen y se extienden, y los colores como los sonidos se elevan y caen. Como he apuntado antes, William James hizo evidente la cualidad voluminosa de los sonidos, y no es metáfora cuando se dice que los tonos son altos y bajos, largos y cortos, tenues y macizos. En la música, los sonidos regresan y prosiguen; forman intervalos al igual que progresiones. La razón es semejante a la que se acaba de apuntar referente al esplendor u oscuridad de los colores en la pintura. Sonidos y colores pertenecen a los objetos; no flotan ni están aislados, y los objetos a los que pertenecen existen en un mundo que posee extensión y volumen.

Murmurar es propiedad de los arroyos, cuchichear y rechinar de las hojas, borbotear de las olas, rugir de la resaca y el trueno, gemir y silbar del viento... y así indefinidamente. Con esta enunciación no quiero decir que asociemos la delgadez de la nota de la flauta y el sonido macizo del órgano directamente con objetos naturales particulares, sino que estos tonos expresan cualidades de extensión porque sólo la abstracción intelectual puede separar un acontecimiento en el tiempo de un objeto extenso que inicia y sufre cambios. El tiempo como vacío o como una entidad no existe. Lo que existe son cosas que actúan y cambian, y una cualidad constante de su conducta es temporal.

El volumen como la espaciosidad es una cualidad independiente del simple tamaño y bulto. Hay pequeños paisajes que transmiten toda la abundancia de la naturaleza. Una naturaleza muerta de Cézanne, con una composición de peras y manzanas, transmite la esencia misma del volumen, en un equilibrio dinámico consigo mismos, y también con el espacio circundante. Lo frágil no tiene por qué ser ejemplo de debilidad estética, sino que puede también encarnar el volumen. Las novelas, los poemas, los dramas, las estatuas, los edificios, los personajes, los movimientos sociales, los argumentos, lo mismo que las pinturas y las so-

natas, están marcadas por la solidez, la masividad y por todo lo contrario.

Sin la tercera propiedad, el esparcimiento, la ocupación sería una confusión. El lugar, la posición, determinados por la distribución de intervalos mediante el esparcimiento, es un gran factor para realizar la individualización de las partes de la que ya se ha hablado. No obstante, una posición tomada tiene un valor cualitativo inmediato y, como tal, es parte inherente de la sustancia. El sentimiento de energía y no sólo de la energía en general, sino de este o aquel poder en lo concreto, está estrechamente conectado con la pertinencia en la colocación, porque hay una energía de la posición lo mismo que la hay del movimiento. Y mientras que la primera se llama a veces en física energía potencial, para distinguirla de la energía cinética, en tanto que se siente directamente ambas son igualmente reales. De hecho en las artes plásticas esta energía potencial es el medio por el cual se expresa el movimiento. Algunos intervalos (determinados en todas direcciones, no sólo lateralmente) son favorables para la manifestación de la energía; otros frustran su operación: el boxeo y la lucha son ejemplos obvios.

Las cosas pueden estar demasiado separadas entre sí, demasiado cerca o dispuestas impropiamente en su relación mutua, para permitir la energía de acción. El resultado es cierta tosquedad de la composición, ya sea en el ser humano o en la arquitectura, la prosa o la pintura. El metro en la poesía debe sus efectos más sutiles a que asegura una justa posición de los variados elementos: un ejemplo obvio es su frecuente inversión del orden de la prosa. Hay ideas que se destruirían si se espaciaran mediante espondeos en vez de troqueos. Demasiada distancia o un intervalo demasiado indefinido en la novela y el drama dispersa la atención o la adormece, mientras que los incidentes y los personajes que se pisan los talones resultan en detrimento de la fuerza de todos. Ciertos efectos que distinguen a algunos pintores dependen de su fino sentido para distribuir el espacio, una cuestión muy distinta del uso de planos para expresar volúmenes y fondos. Así como Cézanne es un maestro en esto último, Corot tiene un tacto

inequívoco para lo primero, especialmente en sus retratos y en las pinturas llamadas italianas, si se comparan con sus populares paisajes, pero relativamente débiles. Pensamos en la transposición, particularmente respecto a la música, pero en relación a los medios, caracteriza igualmente a la pintura y la arquitectura. La recurrencia de relaciones —no de elementos— en contextos diferentes, que constituye la transposición, es cualitativa y, por lo tanto, directamente experimentada en la percepción.

El progreso —que no es necesariamente un avance, y prácticamente jamás un avance en todos los aspectos— de las artes muestra la transición de los medios más obvios para expresar la posición, a los más sutiles. En la literatura primitiva la posición estaba de acuerdo (como ya lo hemos anotado en otro momento) con la convención social y económica y la clase política. Era la posición, en el sentido de estado social lo que fijaba la fuerza del lugar en la tragedia antigua. La distancia estaba ya determinada fuera del drama. En el drama moderno, con Ibsen como su ejemplo más notable, las relaciones entre marido y mujer, político y ciudadano, vejez y juventud intrusa (ya sea por competencia o atracción seductora), los contrastes entre la convención externa y el impulso personal, forzosamente expresan energía de posición.

El apresuramiento y el bullicio de la vida moderna hace difícil a los artistas realizar con exactitud la colocación. El tiempo es demasiado rápido y los incidentes demasiado abundantes para permitir la decisión: un defecto que se encuentra igualmente en la arquitectura, el drama y la novela. La profusión misma de materiales y la fuerza mecánica de las actividades se interponen en el camino de una efectiva distribución. Hay más vehemencia que intensidad, la cual se constituye por el énfasis. Cuando la atención carece de la remisión indispensable a sus operaciones se insensibiliza y deja de protegerse contra su sobreexitación recurrente. Sólo ocasionalmente encontramos resuelto el problema en la novela: en *La Montaña Mágica* de Mann, y en la arquitectura, en el edificio Bush de Nueva York.

He dicho que las tres cualidades de espacio y tiempo se afectan y se califican recíprocamente en la experiencia. El espacio es

inane si no está ocupado por volúmenes activos; las pausas son lagunas cuando no acentúan las masas y definen las figuras como individuales; la extensión brega y finalmente pierde agudeza, si no entra en interacción con el lugar, hasta el punto de asumir una distribución inteligible. La masa no es fija. Se contrae y se extiende, se afirma y cede de acuerdo con sus relaciones a otras cosas espaciales y duraderas. En tanto que podemos ver estos rasgos desde el punto de vista de la forma, del ritmo, del equilibrio y de la organización, las relaciones que el pensamiento capta como ideas están presentes como *cualidades* en la percepción y son inherentes a la sustancia misma del arte.

Son por tanto propiedades comunes a la materia de las artes, porque son condiciones generales sin las cuales no es posible una experiencia. Como ya hemos visto, la condición básica son las relaciones sentidas entre el hacer y el padecer, cuando están en interacción el organismo y el ambiente. La posición expresa la disposición proporcionada de la criatura viviente para enfrentarse al impacto de las fuerzas circundantes, para afrontarlas y así soportarlas, y persistir, para extenderse y difundirse mediante el arrostramiento de las fuerzas mismas que, independientemente de su respuesta, son indiferentes y hostiles. Al proyectarse en el ambiente, la posición se desenvuelve en volumen; mediante la presión del ambiente, la masa se retrae en energía de posición, y el espacio sigue siendo, cuando la materia se ha contraído, una oportunidad para la acción posterior. La distinción de los elementos y la consistencia de los miembros en un todo, son las funciones que definen la inteligencia; la inteligibilidad de una obra de arte depende de la presencia de un significado que la individualidad de las partes y sus relaciones con el todo hace directamente presente para el ojo y el oído ejercitados en la percepción.

10. LA SUSTANCIA VARIADA DE LAS ARTES

El arte es una cualidad del hacer y de lo que ya se ha hecho. Sólo exteriormente puede ser designado con un sustantivo. En realidad es de naturaleza adjetiva, puesto que se adhiere a la manera y contenido del hacer. Cuando decimos que el tenis, el canto, la representación y una multitud de otras actividades, son artes, queremos decir de un modo elíptico que hay un *arte en* el desarrollo de estas actividades, y que éste califica lo hecho de tal manera que provoca ciertas actividades en quienes lo perciben, en las que hay también arte. El *producto* del arte —templo, pintura, estatua, poema— no es la *obra* de arte, sino que ésta se realiza cuando el ser humano coopera con el producto de modo que su resultado sea una experiencia gozada a causa de sus propiedades liberadoras y ordenadas. Al menos estéticamente,

> [...] *we receive but what we give,*
> *And in our life alone does natura live;*
> *Ours is her wedding garment; ours her shroud.**

Si «arte» denotara objetos, si fuera genuinamente un nombre, los objetos de arte podrían dividirse en diferentes clases. El arte podría dividirse en géneros y éstos subdividirse en especies. Esta división se aplicó a los animales mientras se creía que eran cosas

* «[...] recibimos sólo lo que damos, / y sólo en nuestra vida vive la naturaleza; / la nuestra es su atavío nupcial; la nuestra su mortaja.» (*N. del t.*)

fijas en sí mismas. Sin embargo, el sistema de clasificación tuvo que cambiar cuando se descubrió que era una diferenciación en una corriente de actividad vital. Las clasificaciones se hicieron genéricas, designando lo más exactamente posible el lugar especial de las formas particulares en la continuidad de la vida en la tierra. Si el arte es la cualidad intrínseca de una actividad, no se lo puede dividir y subdividir, sino que sólo podemos seguir la diferenciación de la actividad en distintos modos, según como influye en diferentes materiales y emplea medios diferentes.

Las cualidades como cualidades no admiten divisiónes. Sería imposible denominar las especies subordinadas de dulce y amargo. Al final, tal intento se vería obligado a enumerar cada *cosa* en el mundo que fuera dulce y amarga, de manera que la pretendida clasificación sería un simple catálogo que vanamente reduplicaría en forma de «cualidades» lo que previamente era conocido en la forma de cosas. Porque la cualidad es concreta y existencial y, por lo tanto, varía con los individuos, puesto que está impregnada con su singularidad. Ciertamente podemos hablar de rojo, y luego del rojo de la rosa o de la puesta del sol. No obstante, estos términos son de naturaleza práctica, dando una cierta dirección hacia donde volverse. En la existencia no hay dos puestas de sol que tengan exactamente el mismo rojo. No pueden tenerlo a menos que una puesta de sol reproduzca la otra absolutamente en todos sus detalles. Porque el rojo es siempre el rojo del material de *esa* experiencia.

Los lógicos, para ciertos propósitos, consideran universales las cualidades como rojo, dulce, hermoso, etc. Como lógicos formales, no tratan con materias existenciales que son precisamente con las que tratan los artistas. Por consiguiente, un pintor sabe que no hay dos rojos exactamente iguales en una pintura, ya que cada uno está afectado por los infinitos detalles de su contexto en el todo individual en que aparece. «Rojo» cuando se usa para significar «rojedad» es en general una maniobra, un modo de aproximarse, una delimitación de la acción dentro de una región dada, tal como comprar pintura roja para un granero, al que cualquier tono de rojo, o como muestra para adquirir mercancías.

El lenguaje resulta infinitamente estrecho para reproducir la variada superficie de la naturaleza, pero las palabras como artificios prácticos son agentes que reducen a órdenes, rangos y clases manejables, la inefable diversidad de la existencia natural, tal como opera en la experiencia humana. No solamente es imposible que el lenguaje pueda duplicar la infinita variedad de las cualidades individuales que existen, sino que es enteramente indeseable e innecesario que lo haga. La cualidad única de una cualidad se encuentra en la experiencia misma; está ahí de un modo suficiente para no necesitar la reduplicación en el lenguaje. Este último sirve su propósito científico o intelectual si da indicaciones sobre cómo llegar en la experiencia a estas cualidades. Cuanto más generales y más simples son sus indicaciones, mejor. Cuanto más se pierde en detalles inútiles, más confunde en vez de dirigir. No obstante, las palabras sirven a su propósito poético en el grado en el que concentran y provocan la operación activa de las respuestas vitales que están presentes siempre que experimentamos cualidades.

Un poeta ha dicho recientemente que la poesía parece «más física que intelectual», y sigue diciendo que reconoce la poesía por síntomas físicos como el que se produce cuando la piel se eriza, sentimos un cosquilleo en la espalda, una contracción en la garganta y una sensación en el estómago como «la lanza que me atraviesa», de Keats. Supongo que Housman no quiere decir que estos sentimientos sean el efecto poético. Ser una cosa y ser signo de su presencia son diferentes modos de ser. Con todo, justamente tales sentimientos, lo que otros escritores han llamado «clics» orgánicos, son un indicio general de la completa participación orgánica, siendo así que la plenitud e inmediatez de esta participación es lo que constituye la cualidad estética de una experiencia que trasciende lo intelectual. Por esta razón pondría en duda la verdad literal de que la poesía es más física que intelectual. No obstante, me parece indudable que va más allá de lo intelectual en la medida en que absorbe lo intelectual en cualidades inmediatas, experimentadas mediante sentidos pertenecientes al cuerpo vital, de forma que se justifica la exageración contenida en lo dicho, y que

va contra la idea de que las cualidades son universales intuidos a través del intelecto.

La falacia de la definición es el reverso de la falacia de la clasificación rígida y de la abstracción, cuando se hace un fin en sí misma, en vez de usarse como instrumento en favor de la experiencia. Una definición es buena cuando es sagaz, y lo es cuando apunta a la dirección en que podemos movernos fácilmente para obtener una experiencia. La física y la química han aprendido, por necesidad interna de sus tareas, que una definición es lo que nos indica *cómo* están hechas las cosas y nos capacita para predecir su aparición, para verificar su presencia y, a veces, para producirlas nosotros mismos. Los teóricos y los críticos literarios se han quedado muy atrás. Son todavía esclavos de la antigua metafísica de la esencia, según la cual una definición, si es «correcta», nos descubre alguna realidad íntima por la cual la cosa es lo que es, como miembro de una especie fijada eternamente. Entonces se declara que la especie es más real que el individuo, o más bien que ella es el verdadero individuo.

Para propósitos prácticos pensamos en términos de clases, mientras que concretamente experimentamos en términos de individuos. Así un profano podría suponer probablemente que definir una vocal es una cuestión simple, aunque un especialista en fonética se ve obligado, por su íntimo contacto con el asunto real, a reconocer que una definición estricta, en el sentido que separa una clase de cosas de otras, es una ilusión. Solamente hay un cierto número de definiciones más o menos útiles; útiles porque dirigen la atención a las tendencias significativas, en el proceso continuo de la vocalización, tendencias que llevadas a un cierto límite de discreción, producirían esta o aquella definición «exacta».

William James observaba el tedio de las complicadas clasificaciones de las cosas, que surgen y varían como las emociones humanas. Los intentos de clasificación precisa y sistemática de las bellas artes acaban por contagiarse de ese tedio. Una clasificación enumerativa es conveniente e indispensable para el propósito de una fácil referencia. Sin embargo, una catalogación como pintura, estatuaria, poesía, drama, danza, jardinería de paisajes, arquitectura, canto, instrumentación musical, etc., etc., no puede pretender arrojar ninguna luz sobre la naturaleza intrínseca de las cosas enumeradas. Deja que esta luz venga del único lugar de que puede venir: las obras individuales de arte.

Las clasificaciones rígidas son inapropiadas (si se toman en serio) porque distraen la atención de lo estéticamente básico: el carácter cualitativamente único e integral de la experiencia de un producto artístico. Sin embargo, para un estudiante de teoría estética también son engañosas. Hay dos puntos importantes de comprensión intelectual en que son confusas. Inevitablemente desatienden los vínculos de transición y de conexión y, en consecuencia, ponen obstáculos insuperables para un seguimiento inteligente del desarrollo histórico de todo arte.

Una clasificación que ha tenido alguna boga es la que se ha hecho de acuerdo con los órganos de los sentidos. Veremos después qué elemento de verdad puede haber en este modo de división. Sin embargo, tomada literal y rígidamente, no es posible que dé un resultado coherente. Algunos escritores actuales han tratado adecuadamente el esfuerzo de Kant para limitar el material de las artes a los «más altos» sentidos intelectuales, el ojo y el oído, y no repetiré sus argumentos convincentes. No obstante, cuando el rango de los sentidos se extiende de la manera más universal, sigue siendo cierto que un sentido particular funciona simplemente como la avanzadilla de una actividad orgánica total, en que participan todos los órganos, incluyendo el funcionamiento del sistema autónomo. Ojo, oído, tacto, lideran una particular iniciativa orgánica pero no son exclusivos, ni son los agentes más importantes, como no lo es un centinela en todo un ejército.

Un ejemplo particular de confusión producida por la división en artes del ojo y del oído, se encuentra en el caso de la poesía. Los poemas eran antes la obra de los bardos. La poesía, hasta donde sabemos, no tenía existencia fuera de la voz hablada que atraía al oído. A veces era cantada. Apenas es necesario decir que, desde la invención de la escritura y la imprenta, la gran masa de la poesía se ha alejado del canto. Hay aún intentos en el presente para usar el artificio de figuras hechas con formas im-

presas, para intensificar el sentido del poema con la impresión del ojo, como la cola de ratón en *Alicia en el País de las Maravillas*. Aparte de toda exageración, aunque la «música» que se oye al leer una poesía en silencio es aún un factor (que ilustra el punto señalado en el último párrafo), la poesía, como modo literario, es ahora específica y sensiblemente visual. ¿Podemos decir que ha emigrado, entonces, de una «clase» a otra, en los últimos dos mil años?

Existe también la clasificación en artes del espacio y del tiempo que ya se ha mencionado. Ahora bien, aun cuando esta división fuera correcta, está hecha de acuerdo con los acontecimientos y desde fuera, y no arroja ninguna luz sobre el *contenido* estético de ninguna obra de arte. No ayuda a la percepción; no dice qué hay que ver, ni cómo mirar, oír y gozar. Tiene, además, un serio defecto positivo. Como antes se ha dicho, niega el ritmo a las estructuras arquitectónicas, estatuas y pinturas, y simetría al canto, poesía y elocuencia. Y la consecuencia de estas negaciones es no admitir la cosa más fundamental de la experiencia estética: su caracter perceptivo. La división está hecha sobre la base de que los rasgos de los productos artísticos son existencias externas y físicas.

Un escritor de arte, en una edición de la *Enciclopedia Británica,* ilustra esta falacia tan bellamente que es pertinente citar un pasaje. Al justificar la división de las artes en espaciales y temporales, dice, hablando de una estatua y de un edificio: «Lo que el ojo ve desde cualquier punto de vista lo ve de repente; en otras palabras, las partes de cualquier cosa que veamos no llenan u ocupan tiempo, sino espacio, y nos llegan de varios puntos en el espacio, como una percepción simple e instantánea». Y añade: «sus productos (es decir, de las artes de la escultura y arquitectura) son en sí mismos sólidos, estables y permanentes».

Un buen número de ambigüedades y errores están acumulados en estas pocas proposiciones. Primero en lo que respecta a «la instantaneidad». Cualquier objeto en el espacio (y todos los objetos son espaciales) envía vibraciones en el instante, y las partes físicas del objeto ocupan espacio en ese mismo instante. No obstante, estos rasgos del objeto no tienen nada que apuntar a la hora de distinguir una clase de percepción de otra. La ocupación del espacio es una condición general para la existencia de algo, incluso de un fantasma, si es que existe. Es una condición *causal* para tener una o todas las «sensaciones». De modo semejante, las vibraciones enviadas por un objeto son condiciones causales de toda clase de percepción; por lo tanto, no discriminan una clase de percepción de las otras.

Así, como mucho, lo que «nos llega simultáneamente» son las condiciones físicas de una percepción, no lo constitutivo del objeto percibido. La inferencia de dicho objeto se sostiene sólo por la confusión de lo «simultáneo» con lo «único». Naturalmente, todas las impresiones que nos llegan de algún objeto o acontecimiento deben integrarse en una percepción. La única alternativa respecto a la unicidad de la percepción, en tanto que el objeto sea uno en el espacio o el tiempo, es una sucesión inconexa de instantáneas, que ni siquiera forman secciones transversales de nada. La diferencia entre esta cosa fugaz y fragmentaria que los psicólogos llaman sensación, y la percepción es la sencillez, la unidad integrada de esta última. La simultaneidad de la existencia física, y la recepción fisiológica no tienen nada que ver con esta unidad. Como ya se ha indicado, sólo pueden ser consideradas idénticas cuando las condiciones causales de una percepción se confunden con el contenido real de dicha percepción.

Con todo, el error fundamental es la confusión del producto físico con el objeto estético, que es lo que se percibe. Físicamente una estatua es un bloque de mármol, nada más. Es estable, y hasta donde lo permiten los desgastes del tiempo, permanente. Sin embargo, identificar la masa física con la estatua que es la obra de arte e identificar los pigmentos en una tela con la pintura, es absurdo. ¿Qué decir sobre el juego de luz en un edificio, con el constante cambio de sombras, intensidades, colores y reflejos movedizos? Si el edificio o la estatua fueran tan «estables» en la percepción como en la existencia física, estarían tan muertos que el ojo no se fijaría en ellos, sino que los vería de paso. Porque un objeto es percibido por una serie acumulativa de interacciones. El ojo como órgano director de todo el ser produce una per-

cepción, un efecto reflejo; esto provoca otro acto de visión con nuevos suplementos aliados, y un incremento de significado y valor, y así sucesivamente, en una continua edificación del objeto estético. Lo que se llama la inexhaustividad de una obra de arte es una función de la continuidad del acto total de percepción. «La visión simultánea» es una excelente definición de una percepción tan poco estética, que no es ni siquiera percepción.

Supongo que las estructuras arquitectónicas proporcionan la perfecta *reductio ad absurdum* de la separación del espacio y del tiempo en las obras de arte. Si algo existe en el modo de «ocupación-del-espacio» es un edificio. No obstante, ni siquiera una pequeña cabaña puede ser materia de percepción estética, si no entran en ella cualidades temporales. Una catedral de cualquier tamaño hace una impresión instantánea. Una impresión total cualitativa emana de aquélla tan pronto como interacciona con el organismo mediante el aparato visual. No obstante, éste es solamente el *substratum* y el marco dentro del cual se introduce un proceso continuo de interacciones que enriquecen y definen elementos. El apresurado turista ya no tiene una visión estética de Santa Sofía o de la catedral de Rouen, al igual que el automovilista, a cien kilómetros por hora, no ve el paisaje huidizo. Se debe caminar alrededor, dentro y fuera, y, en visitas repetidas, dejar que la estructura se presente gradualmente bajo una iluminación variada y en conexión con estados de ánimo cambiantes.

Puede parecer que me he demorado innecesariamente en una afirmación no muy importante. No obstante, la implicación del pasaje citado afecta todo el problema del arte como experiencia. Una experiencia instantánea es una imposibilidad biológica y psicológicamente. Una experiencia es un producto o, como se debería decir, un subproducto de una interacción continua y acumulativa de un yo orgánico con el mundo. La estética y la crítica no pueden contar más que con estos cimientos. Cuando un individuo no permite que este proceso opere plenamente, empieza a suplantar la experiencia de una obra de arte, con nociones privadas sin relación con ella. Lo que daña a la estética y a la crítica se describe acertadamente en lo que sigue:

> Cuando se subestima el proceso continuado de interacciones acumulativas y su resultado, el objeto se ve solamente en una parte de su totalidad y el resto de la teoría se hace un ensueño subjetivo, en vez de un crecimiento. Se detiene después de la primera percepción de los detalles parciales; el resto del proceso es exclusivamente cerebral, asunto unilateral que sólo adquiere importancia desde adentro. No incluye el estímulo del ambiente que sustituiría el ensueño por la interacción con el yo.[1]

En todo caso, la división de las artes en espaciales y temporales tiene que ser completada con otra clasificación: la de representativas y no representativas, división dentro de la cual la arquitectura y la música se adscriben al último género. Aristóteles, que dio forma clásica a la concepción de que el arte es representativo, al menos evitó el dualismo de esta división. Tomó el concepto de imitación más ampliamente y con más inteligencia. Así declara que la música es la más representativa de todas las artes, siendo la música precisamente el arte que algunos teóricos modernos refieren a la clase de lo completamente no representativo. No quería decir Aristóteles algo tan estúpido como que la música representa el gorjeo de los pájaros, el mugir de las vacas y el murmullo de los arroyos, sino que reproduce por medio de los sonidos las afecciones, las impresiones emocionales producidas por objetos y escenas marciales, tristes, triunfantes, sexualmente orgásmicas. La representación en el sentido de la expresión cubre las cualidades y los valores de toda posible experiencia estética.

La arquitectura no es representativa, si por este término entendemos la reproducción de formas naturales por su reproducción, como algunos suponen que las catedrales «representan» árboles altos en un bosque. Sin embargo, la arquitectura hace algo más que utilizar simplemente formas naturales —arcos, pilares, cilindros, rectángulos, porciones de esferas—, la arquitectura expresa su efecto característico en el observador. Lo que sería un edificio que no usara y representara las energías naturales de la

1. Extraído de una carta del doctor Barnes al autor.

gravedad, peso, empuje y así sucesivamente, es algo que deberían explicar aquellos que consideran la arquitectura como no representativa. Con todo, la arquitectura no combina la representación con estas cualidades de la materia y la energía. Expresa también valores permanentes de la vida humana colectiva. «Representa» las memorias, esperanzas, temores, propósitos y los valores sagrados de aquellos que construyen para albergar una familia, para proporcionar un altar a los dioses, establecer un lugar en que hacer las leyes o levantar una muralla contra los ataques. Sería un misterio el saber por qué los edificios son llamados palacios, castillos, casas, ayuntamientos, foros, si la arquitectura no fuera en grado supremo expresiva de los intereses y valores humanos. Fuera de ensueños cerebrales, es evidente que toda estructura importante es un tesoro de recuerdos históricos y un registro monumental de gratas esperanzas en el futuro.

Además, la separación de la arquitectura (la música también) de artes tales como la pintura y la escultura, es uno de los tópicos de los desarrollos históricos de las artes. La escultura (que se reconoce como representativa) fue por mucho tiempo una parte orgánica de la arquitectura: está como testimonio el friso del Partenón, los relieves de las catedrales de Lincoln y Chartres. Tampoco se puede decir que su creciente independencia de la arquitectura —estatuas dispersas en los parques y plazas públicas, y bustos colocados en pedestales en salones ya repletos— ha coincidido con algún avance en el arte de la escultura. La pintura estuvo adherida primero a las paredes de las cavernas. Durante largo tiempo siguió siendo un efecto decorativo, en muros internos y externos. Con los frescos se trataba de inspirar la fe, revivir la piedad e instruir al creyente en lo concerniente a los santos, héroes y mártires de su religión. Cuando los edificios góticos dejaron poco espacio en las paredes para murales, tomaron su lugar los vitrales y después las pinturas en entrepaños —como parte del todo arquitectural al igual que los relieves en el altar—. Cuando los nobles y príncipes mercaderes empezaron a coleccionar pinturas en tela, se usaron para decorar muros, tanto es así que frecuentemente se recortaban para hacerlos más propios al propósito de la ornamentación de paredes. La música se asociaba con el canto, y sus modos diferenciados se adaptaban a las necesidades de las grandes crisis y a acontecimientos importantes: muerte, matrimonio, guerra, culto, fiestas. Con el tiempo, la pintura y la música han dejado de ser siervas de fines especiales. Todas las artes han tendido a explotar sus propios medios hasta lograr su independencia, y este hecho puede usarse mejor para probar que ninguna de las artes es literalmente limitativa, que para trazar líneas sólidas y firmes entre ellas.

Además, apenas se trazan las líneas, los teóricos que las instituyen encuentran necesario hacer excepciones e introducir formas de transición y aun decir que algunas artes son mixtas —la danza, por ejemplo—, al ser tanto espacial como temporal. Puesto que la naturaleza de todo objeto artístico es ser él mismo, singular y unificado, esta noción de un arte «mixto» puede ser tranquilamente considerado como una *reductio ad absurdum* de la clasificación rígida. ¿Qué pueden hacer tales clasificaciones con la escultura en relieve, alto y bajo, con las figuras de mármol en las tumbas, con las puertas de madera tallada o de bronce? ¿Qué pueden hacer con los grabados en capiteles, frisos, cornisas, doseletes, puntales? ¿Cómo pueden caber las artes menores, trabajos en marfil, alabastro, yeso, terracota, plata y oro, hierro ornamental, en puntales, tablillas, charnelas, pantallas, parrillas? ¿La misma música no es representativa cuando se toca en la sala de conciertos y representativa cuando es parte de un servicio sacramental en una iglesia?

El intento de una clasificación y definición rígidas no está confinado a las artes. Un método semejante se ha aplicado a los efectos estéticos. Se ha hecho un esfuerzo de ingenio, enumerando las diferentes especies de belleza después de que se ha establecido la «esencia» de la belleza misma: lo sublime, lo grotesco, lo trágico, lo cómico, lo poético, y así sucesivamente. Hay indudablemente realidades a las que se aplican tales términos, como los nombres propios se usan en conexión con diferentes miembros de una familia. A una persona calificada le es posible decir algu-

nas cosas sobre lo sublime, lo elocuente, lo poético, lo humorístico, que exaltan y clarifican la percepción de determinados objetos en concreto. A la hora de ver la pintura de Giorgione, puede venirnos bien poseer de antemano un sentido definido de lo lírico; del mismo modo que para oír el tema principal de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven puede convenirnos disponer de una clara concepción de lo que es y no es la fuerza en las artes. Con todo, desgraciadamente la teoría estética no se ha contentado con aclarar cualidades como una sucesión de énfasis en totalidades individuales, sino que convierte los adjetivos en sustantivos y hace juegos dialécticos con los conceptos fijos que forma. Puesto que la conceptuación rígida se hace sobre la base de principios e ideas fraguadas fuera de la directa experiencia estética, todas estas prácticas proporcionan buenos ejemplos de «ensueño cerebral».

Sin embargo, si términos tales como pintoresco, sublime, poético, feo, trágico, se consideran como *tendencias orientativas*, entonces como son adjetivos semejantes a los términos de bonito, dulce, convincente; volvemos al hecho de que el arte es la cualidad de una actividad, y como modo de actividad se caracteriza por el *movimiento* en esta o aquella dirección. Estos movimientos pueden definirse de manera tal que nuestra relación con la actividad en cuestión se haga más inteligente. Una tendencia, un movimiento se produce dentro de ciertos límites que definen su dirección, pero las tendencias de la experiencia no tienen unos límites fijos exactamente, ni son líneas matemáticas sin volumen ni cuerpo. La experiencia es demasiado rica y compleja para permitir una limitación tan precisa. Las delimitaciones de las tendencias están formadas por bandas, no por líneas, y las cualidades que las caracterizan forman un espectro en vez de distribuirse en compartimentos separados.

Así cualquiera puede seleccionar pasajes de literatura y decir sin vacilación, esto es poético, esto es prosaico. Sin embargo, esta atribución de cualidades no implica que haya una entidad llamada poesía y otra llamada prosa, sino que implica, una vez más, una cualidad sentida, de movimiento hacia un límite. En consecuencia, la cualidad existe en muchos grados y formas. Algunos de sus

grados menores se manifiestan en sitios inesperados. La doctora Helen Parkhurst cita el siguiente párrafo extraído de un informe metereológico: «Prevalecen las bajas presiones al oeste de las Montañas Rocosas, en Idaho y al sur del río Columbia hasta Nevada. Continuamos con posibilidades de que haya huracanes a lo largo del valle del Misisipi y dentro del golfo de México. Se informa de la presencia de huracanes en Dakota del Norte y Wyoming, nieve y granizo en Oregón y temperatura de cero grados centígrados en Missouri. Fuertes vientos soplan en el sureste de las Antillas y se ha prohibido la navegación a las embarcaciones de la costa de Brasil».

Nadie diría que este pasaje es poesía. No obstante, sólo una definición pedantesca negaría que hay algo poético en él, debido en parte a la eufonía de los términos geográficos, y además a los «valores transferidos»; a la acumulación de alusiones que crean el sentido de la amplia espaciosidad de la tierra, lo romántico de países distantes y extraños y, sobre todo, el misterio del variado torbellino de las fuerzas de la naturaleza, en huracanes, vientos, granizo, nieve, frío y tempestad. La intención es enunciar prosaicamente las condiciones del tiempo, pero las palabras llevan una carga que les da impulsión hacia lo poético. Supongo que incluso las ecuaciones compuestas de símbolos químicos pueden, en ciertas circunstancias, contener una visión de la naturaleza que para algunas personas posea valor poético, aunque en tales casos el efecto es limitado e idiosincrático. No obstante, de antemano se puede garantizar que hay experiencias con diferentes materiales y diferentes movimientos hacia diferentes clases de conclusiones que producirían resultados que pueden llegar a ser tan diferentes como lo más puramente prosaico y lo más exaltadamente poético. En algunos casos la tendencia está en la dirección del cumplimiento de una experiencia como experiencia, mientras que en otros casos el resultado es una especie de reserva que se usará en otra experiencia.

Pienso que el examen de la literatura respecto a lo cómico y humorístico demostrará los mismos dos hechos. Por un lado, que las observaciones incidentales y laterales hacen más clara alguna tendencia particular y hacen al lector más viviente y discrimina-

dor en situaciones reales. Estas instancias funcionarán igualmente en los casos en los que una cualidad adjetiva, una tendencia, está bajo observación. Con todo, hay esfuerzos complicados y penosos para establecer una definición rígida, que se ilustra con una colección de casos. ¿Cómo podría una clasificación de géneros y especies reducir a una unidad conceptual una variedad de tendencias tales como las indicadas por algunos términos en uso: risible, ridículo, obsceno, divertido, chistoso, jovial, burlesco, entretenido, ingenioso, hilarante, bromista, bobo, burlarse de, jugar con, mofarse? Naturalmente, con mucha ingenuidad se puede partir de una definición incongruente o de un sentido de la lógica y proporción que trabaja al revés, y entonces encontrar una diferencia específica para cada variedad. No obstante, sería evidente que estaríamos haciendo un juego dialéctico.

Si nos limitamos a un solo aspecto, lo ridículo, *le rire*, lo cómico es de lo que nos reímos; pero también nos reímos con, nos reímos de soberbia, de simple buen humor, de alegría, de lo festivo, con desprecio, por desconcierto. ¿Por qué confinar todas estas variantes de tendencia a un solo concepto duro y rígido? No es que los conceptos no sea el corazón del pensamiento, sino que su oficio real es servir de instrumento para acercarse al juego cambiante del material concreto, no atar este material dentro de una inmovilidad rígida. Puesto que el material incidental, más que las definiciones formales, es el que actúa para reforzar la percepción en la experiencia particular, las observaciones laterales ejercen el oficio real de la conceptuación.

Finalmente, clases fijas y reglas fijas van siempre juntas inevitablemente. Si, por ejemplo, hay muchos géneros separados en literatura, entonces hay algún principio inmutable que divide cada clase y define una esencia inherente que hace a cada especie lo que es. Hay que conformarse, entonces, a este principio, pues de otra manera se violaría la «naturaleza» que pertenece al arte y el resultado sería arte «malo». El artista, en vez de ser libre de hacer lo que pueda con el material que tiene a mano y con los medios que controla, está obligado, so pena de ser reprendido por el crítico que sabe las reglas, a seguir los preceptos que emanan de este

principio básico. En vez de observar el asunto, observa reglas. Así, la clasificación pone límites a la percepción. Si la teoría que está bajo ella es influyente, restringe la obra creadora. Porque las nuevas obras, en el grado en que son nuevas, no encajan dentro de casillas ya preparadas. Son en las artes lo que las herejías son en teología. En todo caso son obstrucciones en el camino de la expresión genuina. Las reglas que acompañan la clasificación tienen una desventaja más. La filosofía de las clasificaciones fijas, hasta donde está en boga entre los críticos (que lo sepan o no, están sujetos a una u otra de las posiciones que los filósofos han formulado con mayor precisión), alienta a todos los artistas, excepto a aquéllos de vigor y valentía inusitados, a hacer, de «la seguridad es lo primero», su principio director.

El carácter de lo que sigue no es tan negativo como pudiera parecer a primera vista, porque llama la atención, de modo indirecto, sobre la importancia de los medios y su variedad inagotable. Podríamos empezar cualquier discusión sobre la materia variada de las artes destacando la importancia decisiva de los medios: puesto que diferentes medios tienen diferentes potencias y se adaptan a fines diferentes. No hacemos puentes con barro ni usamos las cosas más opacas que encontramos como ventanas para transmitir la luz del sol. Sólo este hecho negativo obliga a una diferenciación en las obras de arte. Del lado positivo sugiere que el color produce algo característico en la experiencia y el sonido también; los sonidos de los instrumentos, algo diferente del sonido de la voz humana, y así sucesivamente. Al mismo tiempo nos recuerda que los límites exactos de la eficacia de cualquier medio no pueden ser determinados por ninguna regla *a priori*, y que todo gran iniciador en arte rompe alguna barrera que antes se había supuesto que le era inherente. Además, si establecemos la discusión sobre la base de los medios, reconocemos que forman un continuo, un espectro, y que mientras podamos distinguir las artes como distinguimos los siete colores llamados primarios, no es posible decir exactamente dónde empieza uno y dónde termina el

otro; y también que si consideramos un color fuera de su contexto, digamos una banda particular del ojo, ya no es el mismo color.

Cuando consideramos las artes desde el punto de vista de los medios de expresión, la distinción amplia que afrontamos se plantea entre las artes, cuyo medio es el organismo humano, el cuerpo animado del artista, y las que dependen, en mayor extensión, de materiales exteriores al cuerpo: artes automáticas y artes llamadas figurativas.[2] La danza, el canto son ejemplos de artes «automáticas», y también lo son las escarificaciones corporales, los tatuajes, etc., y el cultivo del cuerpo por los griegos, en los juegos y en la gimnasia. Otro ejemplo es el cultivo de la voz, de la actitud y del gesto que añade gracia al trato social.

Puesto que las artes figurativas deben primero haberse identificado con las artes tecnológicas, se asociaban con el trabajo y en cierto grado, aun ligero, con la presión externa, en contraste con las artes automáticas espontáneas, como libres acompañantes del ocio. Por consiguiente, los pensadores griegos las pusieron a la misma altura que las que subordinaban el uso del cuerpo al trato de materiales externos por intermedio de instrumentos. Aristóteles considera al escultor y al arquitecto —incluso el del Partenón— como artesanos más que como artistas en el sentido liberal. El gusto moderno tiende a reconocer como más elevadas las bellas artes que rehacen el material, donde el producto es permanente más que fugaz, y puede atraer un amplio círculo, incluyendo los nonatos, en contraste con la limitación del canto, la danza y la recitación oral dirigidos a un público inmediato.

No obstante, toda jerarquización de lo más alto y lo más bajo está, en definitiva, fuera de lugar y es estúpida. Cada medio tiene su propia eficacia y valor. Lo que podemos decir de los productos de las artes tecnológicas es que se hacen bellos en el grado en que llevan en sí mismos algo de la espontaneidad de las artes automáticas. Excepto en el caso de una obra hecha con máquinas, mecánicamente atendidas por un operador, los movimientos del cuerpo individual entran en toda obra que elabora el material. Cuando estos movimientos, al tratar con materias físicamente externas, tienen el empuje orgánico de un arte automático, se hacen «bellos». Algo del ritmo de la expresión vital natural, algo como si fuera danza y pantomima, debe entrar en el relieve, la pintura, la estatuaria, la planificación de los edificios y la escritura de cuentos. Es una razón más para subordinar la técnica a la forma.

Incluso en el caso de esta amplia distinción de las artes, estamos en presencia de un espectro, más que de clases separadas. El habla cadenciosa no se hubiera desarrollado en la dirección de la música sin la ayuda de la caña, la cuerda y el tambor, y esta ayuda no es externa, puesto que modifica la materia del canto mismo. La historia de las formas musicales es en parte la historia de la invención de instrumentos y de la práctica de la instrumentación. Es evidente que los instrumentos no son simples vehículos, como un disco de música, sino medios, teniendo en cuenta que el piano, por ejemplo, fijó la escala ahora en uso. De un modo similar la imprenta ha actuado —o reaccionado— modificando profundamente la sustancia de la literatura, por medio de una simple ilustración que modifica las palabras mismas que son el medio de la literatura. El cambio se manifiesta en su aspecto desfavorable por la tendencia creciente a usar «literario» como término de deshonra. La lengua hablada nunca fue «literaria» hasta que la imprenta y la lectura se hicieron de uso general. No obstante, por otro lado, aunque se admitiera que ni una sola obra de literatura supera digamos la *Ilíada* (aunque ésta es, sin duda, el producto de una organización de materiales antes esparcidos y que requerían ser escritos y publicados), la imprenta ha extendido lo escrito enormemente no sólo en volumen, sino en variedad cualitativa y sutileza, además de imponer una organización que antes no existía.

Sin embargo, no deseo extenderme en esta materia más que para indicar que también en esta amplia diferenciación de las artes en automáticas y figurativas, estamos en presencia de formas intermedias, transiciones e influencias mutuas, más que en los compartimentos de un casillero. Lo importante es que una obra de arte explote su medio hasta el límite de sus posibilidades, teniendo pre-

2. Santayana, en su *Reason in Art*, fue el primero, creo, que aclaró la importancia de esta distinción.

sente que el material no es el medio, salvo cuando se usa como órgano de expresión. Los materiales de la naturaleza y de la sociedad humana son múltiples hasta lo infinito. Cuando algún material encuentra un medio que expresa su valor en la experiencia —es decir, su valor imaginativo y emocional—, se hace sustancia de una obra de arte. La lucha permanente del arte consiste en convertir materiales tartamudos o mudos en la experiencia ordinaria, en medios elocuentes. Recordando que el arte denota una cualidad de la acción y de las cosas hechas, toda auténtica obra nueva de arte es, en cierto grado, por sí misma, el nacimiento de un arte nuevo.

Diría entonces que hay dos falacias de interpretación en conexión con el asunto que se discute. Una es conservar las artes enteramente separadas, la otra es reducirlas todas a una. Esta última falacia se encuentra a menudo en la interpretación dada por los críticos que se contentan con citar a Pater diciendo que «todas las artes aspiran constantemente a la condición de la música». Digo que son interpretaciones más que la idea misma de Pater, porque el pasaje completo muestra que éste no quería decir que todo arte se desarrolla hasta dar el mismo efecto que la música, sino que pensaba que la música «realiza más perfectamente el ideal artístico de la completa unión de forma y materia». *Esta* unión es la «condición» a la que otras artes aspiran. Esté o no en lo justo al sostener que la música realiza con mayor perfección esta interfusión de la sustancia y la forma, no se le debe imputar la otra idea, porque, entre otras cosas, es plenamente falsa, ya que escribió que la pintura y la música se han movido en la dirección de lo arquitectónico y se han alejado de lo «musical» en su sentido limitado, pero es que así también lo han hecho, en una extensión considerable, la poesía al igual que la pintura. Y es digno de notar que Pater habla de que todo arte pasa a la condición de otro, teniendo la música figuras, «curvas, formas geométricas, ondulación».

En suma, lo que yo quisiera mostrar es que palabras tales como poético, arquitectónico, dramático, escultórico, pictórico, literario —en el sentido de designar la cualidad mejor realizada por la literatura— señalan *tendencias* que pertenecen, en cierto grado, a todo arte, porque califican cualquier experiencia completa,

mientras que, sin embargo, un medio particular se adapta mejor para darle énfasis. Cuando el efecto apropiado a un medio destaca demasiado en otro medio, hay un defecto estético. Cuando, por consiguiente, uso los nombres de las artes, se debe entender que tengo en mente un rango de objetos que expresan cierta cualidad de modo enfático, pero no exclusivamente.

El rasgo que caracteriza la arquitectura en un sentido enfático, es que sus medios son materiales (relativamente) brutos de la naturaleza y de los modos fundamentales de la energía natural. Sus efectos dependen de acciones que pertenecen, en grado dominante, sólo a estos materiales. Todas las artes «figurativas» adaptan materiales naturales y formas de energía para servir algún deseo humano. No hay nada especial en la arquitectura respecto a este hecho general, pero es singularmente notable con respecto al fin y a la dirección en que usa las fuerzas naturales. Podemos comparar los edificios con otros productos artísticos, y, desde luego, impresionará la clase infinita de materiales que adopta para sus fines: madera, piedra, acero, cemento, barro cocido, vidrio, fibra, en comparación con el número relativamente restringido de materiales disponibles en la pintura, la escultura, o la poesía. Con todo, igual de importante es el hecho de que toma estos materiales, por decirlo así, en bruto. Emplea materiales no solamente a gran escala, sino de primera mano. No porque la naturaleza proporcione directamente el acero y los ladrillos, sino porque están más cerca de la naturaleza que los pigmentos y los instrumentos musicales. Si hay alguna duda sobre este hecho, no hay ninguna sobre el uso que hace de las energías de la naturaleza. Ningún otro producto muestra pesos y fuerzas, empujes y contraempujes, gravedad, ligereza, cohesión, en una escala comparable a lo arquitectónico, y toma estas fuerzas de manera más directa y menos en compensación que cualquier otro arte. Expresa la constitución estructural de la naturaleza misma. Su conexión con la ingeniería es inevitable.

Por esta razón los edificios, entre todos los objetos de arte, llegan a expresar muy de cerca la estabilidad y perduración de la existencia. Son a las montañas lo que la música es al mar. Por su poder inherente de perdurar, la arquitectura registra y celebra más

que ningún otro arte las acciones genéricas de nuestra común vida humana. Hay quienes, bajo la influencia de preconcepciones teóricas, consideran los valores humanos que expresa la arquitectura estéticamente impropios, como una simple concesión inevitable a la utilidad. No está tan claro que los edificios sean estéticamente lo peor, tan sólo porque expresan la pompa del poder, la majestad del gobierno, los dulces afectos de las relaciones domésticas, el tráfico de los negocios en las ciudades, la adoración de los creyentes. Que estos fines entran orgánicamente en la estructura de los edificios, parece demasiado evidente para someterlo a discusión. Que en bien de algún uso especial, pueda darle una degradación de lo artístico, es igualmente claro. Pero la razón de esto es la bajeza del fin o el hecho de que los materiales no se emplean para expresar con equilibrio la adaptación a las condiciones naturales y humanas.

La completa eliminación del uso humano (como en Schopenhauer) ilustra la limitación del «uso» a fines estrechos, y depende de la ignorancia de que el arte bello es siempre el producto en la experiencia, de una interacción de seres humanos con su ambiente. La arquitectura es un ejemplo notable de la reciprocidad de los resultados de esta interacción. Los materiales se transforman de manera que se convierten en medios para los propósitos humanos de defensa, habitación y culto. No obstante, la vida humana misma se hace diferente, mucho más allá de la intención o de la capacidad de previsión de los que construyeron los edificios. La reforma que producen las obras arquitectónicas en la experiencia posterior es más directa y más extensa que en el caso de cualquier otro arte, excepto quizá en la literatura. No solamente influyen en el futuro, sino que registran y transmiten el pasado. Templos, colegios, palacios, casas, al igual que las ruinas, dicen lo que el hombre ha esperado y luchado, lo que ha realizado y sufrido. El deseo del hombre de vivir por sus hechos, característico de la erección de pirámides, se encuentra en menor grado en toda obra arquitectónica. Esta cualidad no se confina a los edificios, pues algo arquitectónico se encuentra en toda obra de arte cuando se manifiesta en amplia escala la mutua adaptación armoniosa de las fuerzas permanentes de la naturaleza con las necesidades y propósitos

humanos. El sentido de estructura no puede disociarse de lo arquitectónico, y lo arquitectónico existe en toda obra de arte, ya sea música, literatura, pintura o arquitectura, en su significado específico, que se manifiesta fuertemente en sus propiedades estructurales. Con todo, la estructura tiene que ser algo más que física y matemática para tener valor estético. Tiene que usarse con el apoyo, el refuerzo y la extensión de los valores humanos a través del tiempo. La hiedra colgante muy apropiada en algunos edificios, ilustra esa unidad intrínseca del efecto arquitectónico con la naturaleza, y se manifiesta en mayor escala, en la necesidad de que los edificios armonicen naturalmente con sus alrededores para lograr un efecto estético pleno. No obstante, esta inconsciente unión vital debe ser paralela a una absorción igual de los valores humanos, en el efecto completo del edificio experimentado. La fealdad, por ejemplo, de muchas fábricas y lo horrendo de los bancos ordinarios, aunque depende de defectos estructurales en el aspecto técnicamente físico, refleja también una distorsión de los valores humanos, incorporada en la experiencia de los edificios. La mera habilidad técnica no los puede hacer bellos, como eran los templos. Primero debe producirse una transformación humana, de manera que esas estructuras expresen espontáneamente una armonía de deseos y necesidades, que ahora no existe.

La escultura, como ya hemos notado, está estrechamente aliada con la arquitectura. Pienso que es dudoso que lo escultórico disociado de lo arquitectónico puede llegar alguna vez a una gran elevación estética. No es difícil sentir algo incongruente en la estatua simple y aislada en la plaza pública o en el parque. Seguramente las estatuas logran éxito cuando son grandes, monumentales y tienen algo que se aproxima al contexto arquitectónico, aunque sea un extenso banco para sentarnos. La escultura puede comprender un gran número de figuras diferentes, como en los mármoles de Elgin. Sin embargo, si imaginamos que estas figuras tratan de representar colectivamente una sola acción, pero están separadas una de otra, surge una imagen que provoca una sonrisa. No obstante, hay diferencias que distinguen el efecto escultórico del arquitectónico.

La escultura pone de relieve el aspecto conmemorativo y monumental de la arquitectura. Se especializa, por decirlo así, en la conmemoración. Los edificios participan y ayudan directamente a formar y a guiar la vida; las estatuas y los monumentos nos recuerdan el heroísmo, la devoción y el logro del pasado. La columna de granito, la pirámide, el obelisco, son esculturales, son testimonio del pasado, no en cuanto a que está sujeto a las vicisitudes del tiempo, sino bajo el aspecto del poder que tiene para durar y levantarse por encima del tiempo —manifestaciones nobles o patéticas de la inmortalidad, tal como pertenece a los mortales—. La otra característica señala una diferencia más decisiva. Tanto la escultura como la arquitectura deben poseer y expresar unidad, pero la unidad de un todo arquitectónico es la convergencia de una vasta multitud de elementos. La unidad de la escultura es más sencilla y definida: se ve obligada a tenerla solamente en virtud del espacio. Únicamente la escultura de los negros ha intentado, sacrificando todos los valores directamente asociados, ofrecer dentro de un compás estrecho, el carácter del dibujo, inherente a un edificio verdadero, realizándolo mediante el ritmo de líneas, masas y formas. No obstante, incluso la escultura negra se ha visto obligada a observar el principio de la sencillez; el dibujo surge de las partes conectadas del cuerpo humano: cabeza, brazos, piernas y tronco.

La sencillez del material y del propósito (pues aun una estructura especializada, como el templo, sirve a un complejo de miras) hace necesario que la escultura se limite a la expresión de materiales que tienen una unidad propia significativa y dispuesta para la percepción. Sólo los seres vivos tienen esta condición: los animales y el hombre, o cuando se adhieren directamente a los edificios, las flores, los frutos, las vides y otras formas vegetales. La arquitectura expresa la vida colectiva del hombre —el ermitaño, el alma solitaria no construye, sino que busca una fosa—. La escultura expresa la vida en sus formas individualizadas. Los efectos emocionales respectivos de las dos artes corresponden a este principio. Se dice que la arquitectura es «música congelada», pero emocionalmente esto vale solamente para su estructura dinámica, no para el efecto de su sustancia. Respecto a la totalidad, su efecto emocional depende o

está estrechamente ligado con los asuntos humanos en los que el edificio participa. El templo griego está demasiado lejos de nosotros para que experimentemos mucho más que los efectos del equilibrio exquisito de las fuerzas naturales. Sin embargo, es imposible, al entrar en una catedral medieval, no sentir los usos para los que fue históricamente asignada como parte de ella; incluso un occidental siente algo parecido al entrar en un tempo budista. No usaría la palabra «prestado» para calificar los efectos semejantes que corresponden a la experiencia de las casas y los edificios públicos, porque aquí los valores están demasiado incorporados para que sea aplicable esta palabra. No obstante, los valores estéticos en la arquitectura dependen peculiarmente de la absorción de significados obtenidos de la vida humana colectiva.

Las emociones despertadas por la escultura son necesariamente las que corresponden a lo definido y duradero, excepto cuando la escultura se usa para propósitos ilustrativos, un uso que la convierte en un medio. Pues mientras que la música y la poesía lírica son intrínsecamente idóneas para expresar palpitaciones especiales y crisis (como las ocasiones que las provocan), la escultura carece por completo de ese carácter «ocasional» del mismo modo que sucede con la arquitectura. Los sentimientos de lo vago, lo pasajero y lo incierto no se ajustan bien con su medio. Próximo a lo arquitectural en cuanto a esto, difiere de ello como, una vez más, lo singular difiere de lo colectivo. Lo que se ha dicho sobre el arte como unión de lo universal y lo individual, es especialmente cierto de la escultura; tanto así que la idea de que esta unión proporciona una fórmula para todas las obras de arte, probablemente tuvo su fuente en la estatuaria griega. El *Moisés* de Miguel Ángel es sumamente individual, pero no más genérico que episódico, porque lo «universal» es algo muy diferente de lo general. La actitud de la figura esculpida, con su impulsión enérgica pero contenida, expresa al guía que ve de lejos la tierra prometida, a la que sabe que no entrará. No obstante, transmite con un valor y un sentimiento altamente individualizados, la eterna disparidad de la aspiración y el logro.

La escultura comunica el sentido del movimiento con una energía extremadamente delicada —son testimonio de esto las fi-

guras danzantes griegas y la *Victoria alada*—. Sin embargo, se trata de un movimiento detenido en una postura singular y duradera —como se celebra en los versos de Keats—, no de las vicisitudes del movimiento para las cuales la música es un medio incomparable. Un sentido del tiempo es parte inalienable de la naturaleza del efecto escultórico en su derecho formal o propio, pero es un sentido del tiempo suspendido, no en sucesión e interrupción. En breve, las emociones más adecuadas al medio son la gravedad, el reposo, el equilibrio, la paz. La escultura griega debe mucho de su efecto al hecho de expresar la forma humana idealizada, tanto es así que su influencia sobre la escultura posterior no ha sido completamente afortunada, puesto que recarga las estatuas y bustos europeos hasta muy recientemente, con la tendencia a expresar idealizaciones, las cuales, excepto en manos de maestros y en condiciones bien precisas (como las de Grecia), tiende a lo bonito, a lo trivial y a ilustrar la satisfacción de deseos. La representación de la forma humana en la apariencia de dioses o héroes semidivinos no es una empresa que pueda ser emprendida a la ligera.

Incluso los niños advierten a temprana edad que es mediante la luz como el mundo se hace visible. Lo aprenden tan pronto como conectan el acto de cerrar los ojos con la desaparición de las escenas ante ellos. Sin embargo, esta noción evidente, cuando se capta su fuerza, dice más sobre el efecto peculiar del color como medio específico de la pintura que lo que podrían contar gruesos volúmenes de exposición verbal. Porque la pintura expresa la escena humana y natural como un *espectáculo* y los espectáculos existen por la interacción del ser viviente, centrado en los ojos, con la luz, pura, reflejada y refractada en colores. Lo pictórico (en este sentido) existe en las obras de muchas artes. El juego de luz y sombra es un factor vital en la arquitectura, en la escultura que no se ha esclavizado mucho a los modelos griegos. Quizá la coloración que los griegos daban a sus estatuas era una compensación. La prosa y el drama a menudo logran lo pintoresco, y la poesía lo genuinamente pictórico, es decir, la comunicación de la escena visible de las cosas. No obstante, en estas artes lo pictórico está sojuzgado y es secundario. El esfuerzo por hacerlo primario, como en el «imaginismo», sin duda

enseña a los poetas algo nuevo, pero este modo de forzar el medio sólo se pudo soportar como un énfasis, no como un valor dominante. La verdad inversa es el hecho de que, cuando la pintura rebasa la escena y el espectáculo para contar una historia se hace «literaria».

Como la pintura se ocupa directamente del mundo como una «vista», como un mundo directamente mirado, es incluso menos posible discutir sus productos que los de otras artes en ausencia de objetos. Las pinturas pueden expresar todo objeto y situación capaz de presentarse como una escena. Pueden expresar el significado de los acontecimientos cuando éstos forman una escena en la que se resume el pasado y se indica un futuro, siempre que la escena sea suficientemente simple y coherente. De otra manera —como por ejemplo en las pinturas de Abbey en la Biblioteca Pública de Boston— se convierte en un documento. Decir que la pintura puede presentar aspectos y situaciones es, sin embargo, decir poco de su poder, y nos conduce al equívoco si no incluimos su habilidad sin rival para transmitir mediante el ojo las cualidades que distinguen a los objetos y los aspectos de su naturaleza y constitución que la percepción establece: la fluidez del agua, la solidez de las rocas, la combinada fragilidad y resistencia de los árboles, la textura de las nubes, y esto mediante todos los aspectos variados con que gozamos la naturaleza como un espectáculo y una expresión. En virtud del alcance de la pintura, el intento de establecer el orden de materiales que utiliza significaría verse envuelto en una catalogación interminable. Es bastante con que los aspectos del espectáculo de la naturaleza sean inagotables, y que cada nuevo movimiento significativo en la pintura sea el descubrimiento y explotación de alguna posibilidad de visión no desarrollada antes. Así es como los pintores holandeses captaron la cualidad íntima de los interiores, formando un dibujo en los muebles y perspectivas; como el aduanero Rousseau expresó el ritmo espacial de escenas domésticas al igual que exóticas; como Cézanne volvió a ver el volumen de las fuerzas naturales en sus relaciones dinámicas, la estabilidad de totalidades compuestas por adaptaciones mutuas de partes inestables.

El ojo y el oído se complementan entre sí. El ojo da la escena en que las cosas *marchan* y en que se proyectan los cambios, in-

movilizando una escena aun entre el tumulto y la barahúnda. El oído dando por sentado el fondo que proporciona el acto conjunto de la visión y el tacto nos familiariza con los cambios como cambios. Porque los sonidos son siempre efectos; efectos del encuentro, del impacto y la resistencia de las fuerzas de la naturaleza. Expresan estas fuerzas en términos de lo que se hacen una a la otra cuando se encuentran; la manera como cambian una y otra, y el cambio de las cosas que son teatro de sus conflictos interminables. El chapoteo del agua, el murmullo de los arroyos, el empuje y silbido del viento, el rechinar de las puertas, el ruido de las hojas, el crujido de las ramas, el estrépito de objetos que caen, los sollozos de la depresión y los gritos de victoria, ¿qué son junto con todos los ruidos y sonidos, si no la inmediata manifestación de cambios producidos por la lucha de fuerzas? Toda agitación de la naturaleza se efectúa por medio de vibraciones, pero aun una vibración ininterrumpida no produce sonido; debe haber interrupción, impacto y resistencia.

La música, cuyo medio es el sonido, necesariamente expresa de una manera concentrada los choques e inestabilidades, los conflictos y sus resoluciones, que son los cambios dramáticos efectuados sobre el fondo más persistente de la naturaleza y la vida humana. La tensión y la lucha, su recolección de energía, sus descargas, sus ataques y defensas, sus poderosas guerras y sus encuentros pacíficos, sus resistencias y resoluciones, son las cosas con que la música teje su red. Se encuentra por tanto en el polo opuesto de lo escultórico. Así como una expresa lo permanente, lo estable y universal, lo otro expresa la excitación, la agitación, el movimiento, las particularidades y contingencias de lo existente, que, sin embargo, están tan engranadas en la naturaleza y son tan típicos en la experiencia como lo son sus permanencias estructurales. Con sólo un fondo habría monotonía y muerte; con sólo cambio y movimiento habría caos, que no se reconocería siquiera como perturbado o perturbador. La estructura de las cosas cede y se altera, según despaciosos ritmos seculares, mientras que las cosas que capta el oído son los cambios repentinos, bruscos y rápidos.

Las conexiones de los tejidos cerebrales con el oído constituyen gran parte del cerebro, mayor que las de cualquier otro sentido. Si se recurre a la vida animal y del indígena, la importancia de este hecho no es difícil de encontrar. Es obvio que la escena visible es evidente; la idea de ser claro, llano, es lo mismo que estar a la vista —a ojos vistas como se dice—. Las cosas a ojos vistas no son dificultosas por sí mismas; lo llano es lo que se «ex-plana», término que connota seguridad, confianza, y que proporciona la condición favorable a la formación y ejecución de planes. El ojo es el sentido de la distancia, no sólo porque la luz viene de lejos, sino porque mediante la visión nos conectamos con lo distante, y así nos prevenimos de lo que está por llegar. La visión presenta la escena desplegada, aquélla en la que y *sobre* la cual, como he dicho, tiene lugar el cambio. El animal es vigilante, cauto en la percepción visual, pero está listo, preparado. Sólo en el pánico se ve profundamente alterado.

El material con el que el oído se relaciona a través del sonido es opuesto en todo punto. Los sonidos *vienen* del exterior a nuestro cuerpo, pero el sonido mismo es próximo, íntimo, es una excitación del organismo. Sentimos el choque de las vibraciones por todo nuestro cuerpo. El sonido estimula directamente el cambio inmediato porque nos informa de un cambio. Un traspié, el rompimiento de una varilla, el ruido de la hierba, pueden significar el ataque —potencialmente letal—, de un animal o un hombre hostil. Su importancia se mide por el cuidado que pone el animal o el indígena en no hacer ruido cuando se mueven. El sonido es un aviso de lo que amenaza o de lo que sucede, como indicación de lo que probablemente va a ocurrir. Está mucho más cargado que la visión con el sentido de los acontecimientos; sobre lo inminente hay siempre un aura de indeterminación e incertidumbre, que son condiciones favorables para una intensa excitación emocional. La visión despierta la emoción bajo la forma del interés, la curiosidad solicita un examen posterior, pero atrae o instituye un equilibrio entre la acción de escapar o de ir adelante. Son los sonidos justamente los que nos hacen saltar.

Hablando en general, lo que se ve excita la emoción indirectamente, mediante una interpretación y determinadas ideas aso-

ciadas. El sonido agita directamente como una conmoción del organismo mismo. Oír y ver se clasifican a menudo como los dos sentidos «intelectuales». En realidad, el rango intelectual de la audición, aun cuando sea enorme, es adquirido, en sí mismo el oído es un sentido emocional. Su fin y su profundidad intelectual vienen de su conexión con el habla; es una realización secundaria y, por decirlo así, artificial debido a la institución de la lengua y de los medios convencionales de comunicación. La visión obtiene la extensión directa de significado, por su conexión con otros sentidos, especialmente con el tacto. La diferencia opera en ambos sentidos. Lo que es cierto de la audición en el aspecto intelectual, es cierto de la vista en el emocional. La arquitectura, la escultura y la pintura pueden excitar la emoción profundamente. Cuando vemos la casa de campo «adecuada» en cierto estado de ánimo, se nos puede anudar la garganta y empañar los ojos como ante un pasaje poético. No obstante, el efecto se debe a un espíritu y a una atmósfera que se asocia con la vida humana. Independientemente del efecto emocional de las relaciones formales, las artes plásticas despiertan emoción con *lo que* expresan. Los sonidos tienen el poder de la expresión directamente emocional. El sonido es por sí mismo y sus propias cualidades amenazante, acariciante, depresivo, fiero, tierno, soporífero...

A causa de la inmediatez de su efecto emocional, la música se ha clasificado como la más baja y la más alta de las artes. Para algunos su dependencia y sus resonancias directamente orgánicas parecen una evidencia de su proximidad a la vida de los animales; pueden citar el hecho de que música de un considerable grado de complejidad la han ejecutado con éxito personas de una inteligencia subnormal. La atracción de la música —de ciertos tipos— está mucho más extendida, es mucho más independiente de una formación especial, que la de cualquier otro arte. Y sólo hay que observar algunos entusiastas de la música de cierta clase en un concierto, para ver que gozan de una orgía emocional, de una liberación de las inhibiciones ordinarias y de un reino donde se da rienda suelta a las excitaciones. Havelock Ellis observa que algunos recurren a las ejecuciones musicales para obtener un orgasmo

sexual. Por otro lado, hay tipos de música, los más apreciados por los conocedores, que requieren una preparación especial para ser percibidos y gozados, y sus devotos forman un culto, de manera que *su* arte es la más esotérica de todas las artes.

A causa de las conexiones de la audición con todas las partes del organismo, el sonido tiene más reverberaciones y resonancias que ningún otro sentido. Es muy probable que las causas orgánicas que hacen a algunas personas insensibles a la música, se deban a rompimientos en estas condiciones más bien que a defectos inherentes al aparato auditivo mismo. Lo que se ha dicho en general sobre el poder de un arte para tomar un material natural en bruto y convertirlo, mediante selección y organización, en un medio intenso y concentrado para construir una experiencia, se aplica con una fuerza particular a la música. Mediante el uso de instrumentos, el sonido se libra de los rasgos adquiridos por su asociación con el habla. Así recobra su cualidad pasional primitiva. Alcanza la generalidad, distanciándose de objetos y acontecimientos particulares. Al mismo tiempo, la organización del sonido efectuada mediante la multitud de medios puestos a disposición de los artistas —quizá técnicamente más amplia que en cualquier otro arte, excepto la arquitectura— despoja al sonido de su inmediata tendencia a estimular una acción particular. Las respuestas se hacen internas e implícitas, enriqueciendo así el contenido de la percepción en vez de dispersarse en una descarga franca. «Nosotros somos los torturados por las cuerdas», como dice Schopenhauer.

La peculiaridad de la música, y también su gloria, es que puede tomar la cualidad del sentido más inmediata e intensamente práctico de todos los órganos corporales (puesto que incita más fuertemente a la acción impulsiva), y con el uso de relaciones formales transforma la materia en el arte más remoto de las preocupaciones prácticas. Retiene el poder primitivo del sonido para denotar el encuentro de fuerzas que atacan y resisten y todas las fases que acompañan el movimiento emocional. No obstante, con el uso de la armonía y la melodía, introduce una increíble variedad de complejas interrogaciones, incertidumbres y suspensiones en que cada tono se ordena con referencia a los otros, de

manera que cada uno es la suma de lo anterior y una anticipación de lo que está por llegar.

En contraste con las artes mencionadas, la literatura exhibe un rasgo único. Los sonidos que son su medio, ya sean directamente percibidos o simbolizados en signos impresos, no es el sonido tal cual, como en la música, sino los sonidos sometidos a un arte que los transforma, antes de que la literatura los utilice. Porque las palabras existen antes que el arte de las letras y las palabras se han formado a partir de los sonidos brutos por el arte de la comunicación. Sería inútil resumir los fines a los que la lengua sirve antes de que la literatura como tal exista: mando, dirección, exhortación, instrucción, advertencia. Sólo las exclamaciones y las interjecciones retienen su aspecto original como sonidos. El arte de la literatura trabaja así con un dado lastrado; su material está cargado con significaciones absorbidas durante un tiempo inmemorial. Así su material tiene una fuerza intelectual superior a la de cualquier otro arte, e iguala la capacidad de la arquitectura para expresar los valores de la vida colectiva.

Entre el material en bruto y el material como medio en las letras, no existe la distancia que hay en otras artes. El personaje de Molière no sabía que hablaba en prosa toda su vida. Así los hombres en general no se dan cuenta de que ejercitan un arte durante el tiempo en que hablan con los otros. Una razón que explica la dificultad de trazar un límite entre prosa y poesía es, sin duda, el hecho de que la materia de ambas ha sufrido ya la influencia transformadora del arte. El uso del término «literario» en sentido despectivo significa que el arte más formal ha ido muy lejos del idioma del arte anterior del que se sustenta. Todas las bellas artes, a fin de no hacerse refinadas, tienen que renovarse de vez en cuando, por un contacto con los materiales extraños a la tradición estética. Sin embargo, la literatura en particular es la que más necesita de una renovación constante de su fuente, puesto que tiene a su disposición un material ya elocuente, pleno de significado pintoresco, y de un atractivo general y, sin embargo, muy expuesto a convertirse en una convención y a estereotiparse.

La continuidad de significado y valor es la esencia del lenguaje, porque sostiene una cultura en marcha. Por esta razón las

palabras llevan una carga casi infinita de supertonos y resonancias. «Los valores transferidos» de las emociones experimentadas en una infancia que no puede ser conscientemente recuperada, pertenecen a ellas. La lengua es verdaderamente la lengua materna. Está informada por el temperamento y las maneras de ver e interpretar la vida característica de la cultura y de un grupo social aún activo. Puesto que la ciencia pretende hablar una lengua que elimina estos rasgos, sólo la literatura científica es completamente traducible. Todos nosotros participamos en cierto grado del privilegio de los poetas, quienes

> [...] *speak the tongue*
> *That Shakespeare spake; the faith and morals hold*
> *Which Milton held.**

Porque esta continuidad no está confinada a las letras en su forma escrita e impresa. La abuela contando cuentos de «hubo una vez» a los niños sentados en sus rodillas, repasa y colorea el pasado; prepara material para la literatura y puede ser ella misma un artista. La capacidad de los sonidos para preservar y transmitir los valores de todas las variadas experiencias del pasado, y para seguir con exactitud cada matiz cambiante del sentimiento y las ideas, confiere a sus combinaciones y permutas el poder de crear una nueva experiencia, a menudo una experiencia sentida de modo más intenso que la que proviene de las cosas mismas. Los contactos con éstas quedarían en el mero plano físico, si no fuera porque las cosas han absorbido en sí mismas significados que se desarrollan en el arte de la comunicación. La realización intensa y vívida de los significados de acontecimientos y situaciones del universo, pueden realizarse solamente con un medio que ya contiene significado. Lo arquitectónico, pictórico y escultural, están siempre rodeados inconscientemente de valores que proceden del habla. Es imposible excluir este efecto en virtud de la naturaleza de nuestra constitución orgánica.

* «[...] hablan la lengua / que Shakespeare habló; sostienen la fe y la moral / que Milton sostuvo.» (*N. del t.*)

Aunque no hay ninguna diferencia que pueda definirse exactamente entre prosa y poesía, hay una gran distancia entre lo prosaico y lo poético como límites extremos de tendencias en la experiencia. Uno de ellos realiza el poder de las palabras para expresar lo que está en los cielos, en la tierra y bajo los mares mediante la extensión; el otro por la intensión. Lo prosaico es una cuestión de descripción y narración de detalles acumulados y relaciones elaboradas. Se desarrolla como un documento legal o un catálogo. Lo poético invierte el proceso. Condensa y abrevia, dando así a las palabras una energía de expansión casi explosiva. Un poema presenta su material convirtiéndolo en un universo por sí mismo, y aun cuando sea un todo en miniatura, no es un embrión, ni tampoco está elaborado con argumentaciones. Hay en un poema algo encerrado dentro de sí mismo y que se autolimita, y esta autosuficiencia, así como la armonía y el ritmo de los sonidos, es la razón de que la poesía, después de la música, sea la más hipnótica de las artes.

Cada palabra en la poesía es imaginativa, como lo era en la prosa, hasta que las palabras se gastaron por el uso para convertirse en meros signos. Porque cuando una palabra no es puramente emocional, se refiere a algo ausente cuya presencia sustituye. Cuando las cosas están presentes, basta ignorarlas, usarlas o señalarlas. Probablemente ni las palabras puramente emocionales son una excepción a este principio; la emoción que expresan puede referirse a objetos ausentes tan agrupados que han perdido su individualidad. La fuerza imaginativa de la literatura es una intensificación del oficio idealizador desempeñado por las palabras en el habla ordinaria. La presentación más realista de una escena en palabras coloca frente a nosotros, después de todo, cosas que no son sino posibilidades de un contacto directo. Toda idea es, por naturaleza, indicativa de una posibilidad, no de una actualidad. El significado que transmite puede ser actual en algún tiempo y lugar, pero mientras es una idea, su significado para la experiencia es una posibilidad; es ideal en el sentido estricto de la palabra, sentido estricto porque «ideal» se usa también para denotar lo fantástico y utópico, la posibilidad que es imposible.

Si lo ideal está realmente presente en nosotros, su presencia debe realizarse a través del medio sensible. En la poesía, el medio y el significado parecen fundirse como por una armonía preestablecida, que es la «música» y la eufonía de las palabras. No puede haber música en sentido estricto, puesto que falta el ímpetu. No obstante, hay música en ella, puesto que las palabras mismas son ásperas y solemnes, ligeras y lánguidas, solemnes y románticas, duraderas y fugaces, según su significado. El capítulo sobre el sonido de las palabras en *La teoría de la poesía* de Lascelles Abercrombie, hace superfluos los detalles, aunque pediría especial atención a su demostración de que la cacofonía es un factor tan genuino como la eufonía, porque considero justo interpretar su fuerza como evidencia de que la fluidez debe equilibrarse con factores estructurales, que por sí mismos son ásperos, de otro modo el resultado podría ser empalagoso.

Hay críticos que sostienen que la música rivaliza con la poesía por su poder de transmitir un sentido de la vida y las fases de ésta, tal y como desearíamos que fueran. Sin embargo, no puedo menos que pensar que por la naturaleza misma de su medio, la música es brutalmente orgánica. No, desde luego, en el sentido en el que «brutal» signifique «bestial», sino como hablamos de hechos brutos, de lo que es innegable e inevitable porque contiene lo inevitable. En ningún sentido este punto de vista es despectivo para la música. Su valor consiste precisamente en que puede tomar un material orgánicamente afirmativo y aparentemente intratable, y hacer con él melodía y armonía. Sucede con las pinturas cuando están dominadas por cualidades ideales, que se hacen débiles por exceso de cualidad poética; cruzan el límite y cuando se examinan críticamente manifiestan una falta de sentido del medio pictórico. No obstante, en la épica, la lírica, el drama —la comedia así como también la tragedia—, la idealidad contrastando con la actualidad desempeña una parte intrínseca y esencial. Lo que puede ser o podría haber sido está siempre en contraste con lo que es y ha sido, de manera que sólo las palabras son capaces de transmitirlo. Si los animales son realistas estrictos, es porque carecen de los signos que el lenguaje confiere a los humanos.

Las palabras como medio no se agotan en su poder de transmitir la posibilidad. Nombres, verbos, adjetivos, expresan condiciones generales, es decir, el *carácter*. Incluso el nombre propio no puede menos que denotar carácter por su limitación a un ejemplo individual. Las palabras tratan de transmitir la *naturaleza* de las cosas y acontecimientos. En verdad, es mediante el lenguaje como éstos tienen una naturaleza por encima del flujo de la existencia. Que las palabras pueden transmitir el carácter, la naturaleza, no en su forma abstracta y conceptual, sino como se manifiesta y opera en individuos, se hace evidente en la novela y en el drama, cuya función es explotar esta función particular del lenguaje, porque los personajes se presentan en situaciones que evocan sus naturalezas, dando la particularidad de la existencia a la generalidad de la potencialidad. Al mismo tiempo las situaciones se definen y se hacen concretas, porque todo lo que sabemos de cualquier situación es lo que hace de nosotros y a nosotros: *ésa* es *su* naturaleza. Nuestra concepción de los tipos de carácter y la multitud de variaciones de estos tipos es debida principalmente a la literatura, incluyendo naturalmente la biografía y la historia en la novela y el drama. Los tratados de ética en el pasado eran relativamente impotentes para retratar caracteres de modo que éstos permanecieran en la conciencia de la humanidad. La correspondencia del personaje y la situación se ilustra con el hecho de que, siempre que las situaciones son vagas e indefinidas también lo son los caracteres, algo que hay que imaginar, no encarnados; es decir, sin caracterizar.

En lo dicho he tocado temas a los que se han consagrado volúmenes porque me he ocupado de las artes diversas solamente en un sentido. He querido indicar que así como construimos puentes de piedra, de acero o cemento, así también cada medio tiene su propio poder, activo y pasivo, agresivo y receptivo y que la base para distinguir los diferentes rasgos de las artes es la explotación de la energía característica del material usado como medio. Mucho de lo que se ha escrito sobre la diferencia de las artes

me parece que se ha dicho desde dentro, con lo cual quiero decir que se ha tomado al medio como un hecho dado, sin preguntarse por qué y cómo es lo que es.

Así la literatura proporciona una evidencia más convincente quizá que la de otras artes, de que el arte es bello cuando extrae el material de otras experiencias y lo expresa en un medio que intensifica y clarifica su energía a través del orden que aparece. Las artes realizan este resultado no por intención consciente, sino en la operación misma de crear, por medio de nuevos objetos, nuevos modos de experiencia. Todo arte comunica porque expresa. Nos permite participar vívida y hondamente en significados a los que éramos sordos o a los que sólo oíamos dejándoles seguir su tránsito. Porque la comunicación no consiste en anunciar cosas, aun cuando se digan con el énfasis de una gran sonoridad, sino que es un proceso creador de participación que hace común lo que era aislado y singular; y parte del milagro que realiza, es que, al comunicarse, la transmisión de significado da cuerpo y definición a la experiencia, tanto del que expresa como de todos aquellos que escuchan.

El hombre se asocia de muchas maneras. No obstante, la única forma de asociación verdaderamente humana, que no es una reunión gregaria para calentarse y protegerse, o un mero instrumento de la eficacia en la acción externa, es la participación en significados y bienes que se realizan por la comunicación. Las expresiones que constituyen el arte son comunicación en su forma pura e inmaculada. El arte rompe barreras que dividen a los seres humanos, impermeables a la asociación ordinaria. Esta fuerza del arte, común a todas las artes, se manifiesta de manera más plena en la literatura, pues su medio ya está formado por la comunicación, algo que difícilmente puede ser afirmado de cualquier otro arte. Puede haber argumentos ingeniosamente elaborados y plausiblemente compuestos sobre la función moral y humana de otras artes. No puede haber ninguno sobre el arte de las letras.

11. LA CONTRIBUCIÓN HUMANA

Con la frase «contribución humana», me refiero a aquellos aspectos y elementos de la experiencia estética que generalmente se llaman psicológicos. Es teóricamente concebible que la discusión de los factores psicológicos no sea un ingrediente necesario de la filosofía del arte; pero prácticamente es indispensable. Las teorías históricas están llenas de términos psicológicos que no se usan con un sentido neutro, sino que están cargados de interpretaciones que han puesto en ellos las teorías psicológicas vigentes. Borremos los significados especiales dados a términos tales como sensación, intuición, contemplación, voluntad, asociación, emoción y una gran parte de la filosofía del arte desaparecerá. Además, cada uno de estos términos tiene diferentes significados dados por diferentes escuelas de psicología. La «sensación», por ejemplo, ha sido tratada de maneras muy diferentes, tan distantes entre sí como la noción de que es el único constitutivo original de la experiencia humana o la idea que sostiene que la sensación es una herencia de la forma más baja de vida animal y que, por tanto, debe ser minimizada al considerar específicamente la experiencia humana. Las teorías estéticas están llenas de fósiles procedentes de tendencias psicológicas pasadas y cargadas de desechos de controversias que se han dado a lo largo de la historia de la psicología. La discusión del aspecto psicológico de la estética es inevitable.

Naturalmente, la discusión debe confinarse a los hechos más genéricos de la contribución humana. A causa del interés y actitud individual del artista, y del carácter individual de cada obra de arte

concreta, la contribución personal y específica debe buscarse en las mismas obras de arte. A pesar de la inmensa disparidad de estos productos únicos, hay una constitución común a todos los individuos normales. Tienen las mismas manos, órganos, dimensiones, sentidos, afecciones, pasiones; se nutren con los mismos alimentos, son heridos por las mismas armas, están sujetos a las mismas enfermedades, se curan con los mismos remedios, sienten calor y frío por las mismas variaciones del tiempo.

Para entender los factores psicológicos básicos y protegernos contra los errores de psicologías falsas que arruinan la filosofía del arte, recurriremos a nuestros principios básicos: la experiencia es cuestión de la interacción del organismo con su ambiente, un ambiente humano así como también físico, que incluye los materiales de la tradición y las instituciones, así como las circunstancias locales. El organismo trae consigo en virtud de su estructura propia, nativa y adquirida, fuerzas que toman parte en la interacción. El yo actúa y también sufre y sus vivencias no son impresiones que se gravan en una cera inerte, sino que dependen de la manera como el organismo reacciona y responde. No hay experiencia en que la contribución humana no sea un factor determinante de lo que sucede realmente. El organismo es una fuerza, no una transparencia.

Como toda experiencia se constituye por la interacción entre el «sujeto» y el «objeto», entre un yo y su mundo, no es ni meramente física ni meramente mental, cualquiera que sea el factor que predomine. Las experiencias llamadas «mentales», en virtud del predominio de la contribución interna, se refieren directa o lejanamente a experiencias de un carácter más objetivo; son productos de la discriminación y, por tanto, pueden entenderse si tomamos en cuenta la experiencia normal en su totalidad, en la cual tanto los factores internos como los externos están incorporados en tal grado que ambos han perdido su carácter especial. En una experiencia, las cosas y acontecimientos que pertenecen al mundo, físico y social, se transforman a través del contexto humano en que penetran, en tanto que la criatura viviente cambia y se desarrolla mediante su interacción con las cosas que le son externas con anterioridad.

Este concepto de la producción de la estructura de una experiencia es entonces el criterio que se usará para interpretar y juzgar las concepciones psicológicas que han desempeñado un papel en las teorías estéticas. Digo «juzgar», o criticar, porque muchas de estas concepciones tienen su fuente en la separación del organismo y el ambiente; separación que se alega que es nativa y original. Se supone que la experiencia es algo que ocurre exclusivamente dentro del yo, la mente o la conciencia, algo autocontenido, y que sostiene solamente relaciones externas con la escena objetiva en que está colocada. Entonces, todos los estados y procesos psicológicos no son pensados como funciones de una criatura viviente que vive en su ambiente natural. Cuando el vínculo del yo con su mundo se rompe, entonces también las diversas maneras como el yo interacciona con el mundo dejan de tener una conexión unitaria entre sí. Caen en fragmentos separados que se llaman sensación, sentimiento, deseo, propósito, conocimiento, volición. La conexión intrínseca del yo con el mundo mediante la reciprocidad de *padecimiento* y acción; y el hecho de que todas las distinciones que puede dar el análisis en el factor psicológico no son sino diferentes aspectos y fases de una interacción continua, aunque variada, del yo y el ambiente, son las dos principales consideraciones que serán llevadas a la siguiente discusión.

Antes de entrar en una discusión detallada, me referiré a la manera como se han originado históricamente las distinciones psicológicas más tajantes. Fueron al principio formulaciones de diferencias que se encontraban entre porciones y clases de la sociedad. Platón proporciona un ejemplo casi perfecto de este hecho. Derivó claramente su división tripartita del alma de lo que observaba en la vida comunal de su tiempo. Hizo conscientemente lo que muchos psicólogos han hecho en sus clasificaciones, sin darse cuenta de su fuente, surgida de diferencias sociales observables, pensando que les viene de la pura introspección. En la mente, tal como se manifiesta con caracteres mayúsculos en la comunidad, Platón distinguía la facultad sensible, apetitiva y adquisitiva, manifiesta en la clase de los mercaderes; la facultad «espiritual», la del impulso y voluntad generosos, la derivaba de los ciudadanos-sol-

dados leales a la ley y a la creencia recta, aun a expensas de su existencia personal; la facultad racional la encontraba en los aptos para hacer las leyes. Encontraba estas mismas diferencias, dominantes en diferentes grupos raciales, el oriental, los bárbaros del norte y los griegos atenienses.

No hay divisiones psicológicas intrínsecas entre el aspecto intelectual y el sensorial; el emocional e «ideatorio»; entre las fases imaginativas y prácticas de la naturaleza humana. No obstante, hay individuos e incluso clases de individuos que son predominantemente ejecutivos o reflexivos; soñadores o «idealistas» y activos; sensualistas y humanamente racionales; egoístas y desinteresados; los que se dedican a una actividad corporal rutinaria y los que se especializan en la investigación intelectual. En una sociedad mal ordenada, las divisiones como éstas se exageran. El hombre y la mujer bien definidos son la excepción. Sin embargo, puesto que la función del arte considera unificar —romper distinciones convencionales que están bajo los elementos comunes del mundo experimentado, desarrollando la individualidad como la manera de ver y expresar estos elementos, esa función del arte en la persona individual consiste a su vez en organizar las diferencias —eliminar el aislamiento y los conflictos entre los elementos de nuestro ser, utilizando las oposiciones entre ellos para construir una personalidad más rica—. De aquí la extraordinaria ineptitud de una psicología compartimentada para servir de instrumento a la teoría del arte.

Los ejemplos extremos de los resultados de la separación del organismo y del mundo son frecuentes en la estética. Tal separación radica en la idea de que la cualidad estética no pertenece a los objetos como objetos, sino que es proyectada en ellos por la mente. Es la fuente de la definición de la belleza como «placer objetivado», en vez de que sea un placer en el objeto hasta el punto de que el objeto y el placer estén unificados e indivisos en la experiencia. En otros campos de la experiencia una distinción preliminar entre el yo y el objeto no es sólo legítima, sino necesaria. Un investigador debe distinguir constantemente, lo más posible, aquellas partes de una experiencia que vienen de sí mismo a la manera de sugestiones e hipótesis, y la influencia de un deseo personal de ciertos resultados y las propiedades del objeto investigado. Los progresos de la técnica científica están concebidos con el propósito expreso de facilitar esta distinción. Los prejuicios, las preconcepciones y los deseos influyen en las tendencias de juicio espontáneas en tal medida, que se deben tomar prescripciones especiales para darse cuenta de ellas de manera que puedan ser eliminadas.

Una obligación semejante se impone a los que están comprometidos en la manipulación de materiales y en la ejecución de proyectos. Necesitan mantener la actitud de decir «esto me pertenece mientras que aquello es inherente a los objetos con los que trato». De otra manera no podrán sostener su mirada «en el objetivo». El sentimental jactancioso es el que permite que sus propios sentimientos y deseos tiñan lo que él considera como objeto. Una actitud indispensable para el éxito en el pensamiento y la planificación práctica se convierte en hábito profundamente arraigado. Una persona apenas podrá cruzar una calle de tráfico rápido e intenso si no conserva en la mente las diferencias que los filósofos formulan en términos de «sujeto» y «objeto». El pensador profesional (y naturalmente es el que escribe tratados de estética) es al que asalta más constantemente la diferencia entre el yo y el mundo. Dicho pensador aborda la discusión sobre el arte con una idea preconcebida, que desgraciadamente es la más fatal para el entendimiento estético. Porque la única característica distintiva de la experiencia estética es el hecho de que no existe en sí tal distinción del yo y el objeto, puesto que es estético en el grado en que el organismo y el ambiente cooperan para instituir una experiencia en que los dos se integran tan plenamente que desaparecen.

Una vez que la experiencia se reconoce causalmente dependiente de la manera en que el yo y los objetos interaccionan, no hay misterio en lo que se llama «proyección». Cuando un paisaje se ve amarillo con gafas con cristales amarillos o con ojos de ictericia, el yo no lanza lo amarillo como un proyectil sobre el paisaje. El factor orgánico en la interacción causal con el ambiente, produce lo amarillo del paisaje, de la misma manera que el hidrógeno y el oxígeno en interacción producen agua. Un escritor de

psiquiatría cuenta la historia de un hombre que se quejaba del sonido discordante de las campanas de la iglesia, cuando de hecho el sonido era musical. El examen mostró que su prometida lo había dejado para casarse con un clérigo. Aquí había la «proyección» de una venganza. No porque algo psíquico se extrajera milagrosamente del yo y se disparara en el objeto físico, sino porque la experiencia del sonido de las campanas dependía de un organismo dañado hasta el punto de *actuar* anormalmente como factor en cierta situación. En efecto, la proyección es un caso de valores transferidos, siendo realizada la «transferencia» mediante la participación orgánica de un ser que es como es y que actúa a través de modificaciones orgánicas debidas a experiencias anteriores.

Es un hecho familiar que los colores de un paisaje se hacen más vívidos cuando se ven con la cabeza hacia abajo. El cambio de posición física no introduce un nuevo elemento físico, pero significa que está en acción un organismo diferente de algún modo, y que la diferencia en la causa determina una diferencia en el efecto. Los profesores de dibujo luchan para lograr la recuperación de la inocencia originaria del ojo. Se trata de efectuar una disociación de elementos vinculados en anteriores experiencias que producían una experiencia contraria a la representación en una superficie de dos dimensiones. El organismo que experimenta en función del tacto tiene que reacondicionarse para experimentar las condiciones espaciales, hasta donde es posible, en función de la vista. La especie de proyección generalmente implícita en la visión estética, implica un relajamiento análogo de la tensión provocada por la búsqueda de fines especiales, de manera que toda la personalidad pueda entrar libremente en interacción, sin desvío ni restricción, para alcanzar un resultado particular y preconcebido. Las primeras reacciones hostiles a un nuevo modo en el arte son generalmente debidas a la falta de voluntad para ejecutar alguna disociación necesaria.

El equívoco sobre lo que sucede en la llamada proyección, en suma, depende totalmente del fracaso en ver que el yo, el organismo, el sujeto, la mente —cualquiera que sea el término usado— denota un factor que interacciona causalmente con los agentes ambientales para producir una experiencia. El mismo fracaso se encuentra cuando el yo es considerado como el portador de una experiencia, en vez de ser un factor más de lo producido, como en el caso de los gases que producen agua. Cuando se requiere *el control* de la formación y desarrollo de una experiencia, tenemos que tratar al yo como su portador; tenemos que reconocer la eficacia causal del yo a fin de asegurar su responsabilidad. Con todo, este énfasis sobre el yo se hace con un propósito especial, y desaparece cuando la necesidad de control en una dirección específicamente predeterminada ya no existe, y seguramente no existe en una experiencia estética, pese a que, en el caso de un arte nuevo, puede ser un preliminar para obtener una experiencia estética.

Un crítico tan inteligente como I. A. Richards cae en este error. Escribe:

> Estamos acostumbrados a decir que la pintura es bella, en vez de decir que determina una experiencia, valiosa en cierto sentido [...] Cuando lo que tenemos que decir es que [ciertos objetos] causan efectos en nosotros, de una especie o de otra, la falacia de proyectar el efecto y de hacerlo una parte de la causa tiende a repetirse.

Lo que pasa inadvertido es que no es la pintura como pintura (es decir, el objeto en la experiencia estética) lo que causa ciertos efectos «en nosotros». La pintura como pintura es *ella misma* un *efecto total* determinado por la interacción de causas externas y orgánicas. El factor causal externo son vibraciones de luz, de pigmentos puestos en tela, reflejados y refractados variadamente. Es en definitiva lo que descubre la ciencia física: átomos, electrones, protones. La *pintura* es el resultado integral de su interacción, la contribución de la mente a través del organismo. Su «belleza» que, estoy de acuerdo con Mr. Richards, es simplemente un término breve para ciertas cualidades valiosas que son parte intrínseca del efecto total, pertenece a la pintura al igual que el resto de sus propiedades.

La referencia «en nosotros» es una abstracción de la experiencia total, tanto como lo sería, por otro lado, resolver la pintura en

meras agregaciones de moléculas y átomos. Incluso la cólera y el odio son en parte causados *por* nosotros más que *en* nosotros. No es que seamos la única causa, sino que nuestra propia resolución es un factor causal contribuyente. Es cierto que casi todo el arte, hasta el Renacimiento, nos parece impersonal, porque se ocupa de fases «universales» del mundo experimentado, en comparación con el papel de la experiencia individual en el arte moderno. La *conciencia* del lugar justo del factor estrictamente personal no desempeñó ningún papel importante en las artes plásticas y literarias quizá hasta el siglo XIX. La novela basada en la «corriente de la conciencia» marca un hito definido en el curso de la experiencia cambiante, al igual que el impresionismo en la pintura. El curso más largo de todo arte está marcado por desplazamientos del énfasis. Ya estamos en presencia de una reacción hacia lo impersonal y lo abstracto. Estos desplazamientos en el arte están conectados con ritmos amplios en la historia humana. No obstante, incluso el arte que permite menos juego a las variaciones individuales —como, digamos, la pintura y la escultura religiosa del siglo XII— no es mecánico y, por lo tanto, lleva el sello de la personalidad; y las pinturas clásicas del siglo XVII reflejan, como las de Nicolas Poussin, una predilección personal por la sustancia y la forma, mientras que las pinturas más «individualizadas» nunca se desvían de algún aspecto o fase de la escena objetiva.

Las variaciones en lo que podríamos llamar la *ratio* de los factores personales e impersonales, subjetivos y objetivos, concretos y abstractos, son quizá los factores que precisamente tergiversan el aspecto psicológico de la teoría y la crítica estéticas. Los escritores en cada período tienden a tomar lo sobresaliente en las tendencias del arte de su propia época, como la base psicológica normal de todo arte. La consecuencia es que esas eras y aspectos del pasado y de países extraños, más similares y disimilares a las tendencias existentes, atraviesan fases de apreciación y depreciación. Una filosofía universal basada en el entendimiento de la relación constante del yo y el mundo en medio de las variaciones de su contenido actual, podría hacer el goce más amplio y más empático. Entonces podríamos gozar de la escultura negra, lo mismo que de la griega; de las pinturas persas, lo mismo que de las de los pintores italianos del siglo XVI.

Cuando el vínculo que ata la criatura viviente con su circunstancia se rompe, no hay nada que mantenga unidos los factores y fases variados del yo. Pensamiento, emoción, sensibilidad, propósito, pulsión, quedan separados y se asignan a diferentes compartimentos de nuestro ser. Porque su unidad se encuentra en los roles de cooperación que desempeñan en las relaciones activas y receptivas con el ambiente. Cuando se separan los elementos unidos en la experiencia, la teoría estética resultante está destinada a ser unilateral. Lo podría ilustrar con la boga que el concepto de contemplación, entendido de manera estrecha, ha gozado en la estética. A primera vista la «contemplación» parece un término inadecuado, elegido para denotar la absorción exaltada y apasionada que acompaña frecuentemente la experiencia de un drama, un poema o una pintura. La observación atenta es ciertamente un factor esencial en toda percepción genuina, incluyendo la estética. No obstante, ¿cómo es que este factor queda reducido al puro acto de contemplación?

La respuesta en lo que concierne a la teoría psicológica, se encuentra en la *Crítica del juicio* de Kant. El filósofo era un maestro en el arte de trazar primero distinciones y luego erigirlas en divisiones compartimentadas. El efecto en la teoría posterior fue dar a la separación de lo estético respecto a otros modos de la experiencia, una pretendida base científica arraigada en la constitución misma de la naturaleza humana. Kant ha referido el conocimiento a una división específica de nuestra naturaleza, la facultad del entendimiento operando en conjunción con los materiales sensibles. Ha referido la conducta ordinaria, siempre que sea prudente, al deseo que siente placer por su objeto, y la conducta moral a la Razón Pura operando como una demanda sobre la Voluntad Pura.[1] Habiendo dispuesto de la Verdad y el Bien, quedaba por buscar un nicho para la Belleza, el término restante del trío clásico. Quedaba el Sentimiento Puro, que era considera-

1. El efecto sobre el pensamiento germánico de capitalización apenas ha obtenido una atención adecuada.

do «puro» en el sentido que está aislado y encerrado en sí mismo; sentimiento libre de cualquier tinte de deseo; sentimiento que, estrictamente hablando, no es empírico. Así pensó en una facultad del juicio que no es reflexiva, sino intuitiva, y, sin embargo, no se aplica a los objetos de la razón pura. Esta facultad se ejercita en contemplación, y el elemento estético distintivo es el placer que acompaña a tal contemplación. Así se abría el camino psicológico que conduce a la torre de marfil de la «Belleza» distante de todo deseo, acción e inquietud emocional.

Aun cuando Kant no pone en evidencia en sus escritos ninguna especial sensibilidad estética, es posible que su énfasis teórico refleje las tendencias artísticas del siglo XVIII. Porque este siglo fue, generalizando, hasta en sus finales, un siglo de «razón» más que de «pasión» y en el cual, por lo tanto, el orden y la regularidad objetivos, el elemento invariante, fue casi exclusivamente la fuente de la satisfacción estética, una situación que conduce a la idea de que el juicio contemplativo y el sentimiento conectado con él son las diferencias peculiares de la experiencia estética. No obstante, si generalizamos la idea y la extendemos a todos los períodos del esfuerzo artístico, su absurdo es evidente. No sólo pasa por alto, como si fuera inútil, la acción y la elaboración implicadas en la producción de la obra de arte (y los elementos activos correspondientes de la respuesta apreciativa), sino que implica una idea extremadamente unilateral de la naturaleza de la percepción. Toma como base para la comprensión de la percepción lo que sólo pertenece al acto de reconocimiento, ampliando meramente este último para incluir el placer que lo acompaña, cuando el reconocimiento es prolongado y extenso. Es entonces una teoría peculiarmente apropiada para un tiempo que subraya de manera especial la naturaleza «representativa» del arte y cuando se considera que el asunto representado es de naturaleza «racional» —elementos y fases de la existencia regulares y recurrentes.

Tomada lo mejor posible, es decir, interpretada liberalmente, la contemplación designa ese aspecto de la percepción en que los elementos de la investigación y del pensamiento están subordinados (aun cuando no ausentes) al perfeccionamiento del proceso de la percepción misma. Definir el elemento emocional de la percepción estética, meramente como el placer en el acto de contemplación, independientemente de lo excitado por la materia contemplada, desemboca empero en una concepción del arte completamente anémica. Llevada a su conclusión lógica excluiría de la percepción estética la mayor parte de los asuntos gozados en el caso de las estructuras arquitectónicas, el drama y la novela con todas sus reverberaciones concomitantes.

No es la ausencia de deseo y pensamiento, sino su completa incorporación en la experiencia perceptiva, lo que caracteriza a la experiencia estética como distintiva de experiencias que son especialmente «intelectuales» y «prácticas». La singularidad del objeto percibido es un obstáculo más que una ayuda para el investigador. Se interesa en él en la medida en que conduce su pensamiento y observación más allá del objeto mismo; para él dicho objeto es un dato o una evidencia. Tampoco el hombre cuya percepción está dominada por el deseo o el apetito lo goza por sí mismo, sino que su interés en él consiste en que su percepción pueda conducirlo a un acto particular que es su consecuencia, es un estímulo más que un objeto en el que la percepción pueda descansar con satisfacción. El que percibe la estética de las cosas está libre del deseo en presencia de una puesta de sol, una catedral o un ramo de flores, en el sentido de que sus deseos se satisfacen en la percepción misma. No quiere el objeto como medio para alcanzar otra cosa.

Al leer, digamos, *La víspera de Santa Inés*, de Keats, el pensamiento es activo, pero al mismo tiempo sus demandas son plenamente cumplidas. El ritmo de expectación y satisfacción es interiormente tan completo que el lector no considera el pensamiento como un elemento separado, ni como una suerte de trabajo mucho menor. La experiencia se caracteriza por una mayor inclusión de todos los factores psicológicos que la que ocurre en experiencias ordinarias, no por reducirlos a una sola respuesta, pues tal reducción sería un empobrecimiento. ¿Cómo puede una experiencia rica y unificada alcanzarse por un proceso de exclusión? Un hombre en el campo que se encuentra con un toro bravo no tiene sino un deseo y pensamiento: llegar a un lugar seguro. Una vez seguro, puede go-

zar el espectáculo del poder indomable. Su satisfacción entonces, en contraste con el esfuerzo de escapar, puede ser considerada como propia de la contemplación, pero esta satisfacción a su vez conlleva el cumplimiento de muchas tendencias oscuras activas, y el placer obtenido no se debe por entero a la contemplación, sino al cumplimiento de esas tendencias en el asunto percibido. Quedan incluidas más imágenes e «ideas» que las que acompañan el acto de escapar, mientras que si emoción significa algo *consciente*, y no la mera energía excitada de escapar, hay mucha más emoción.

Una dificultad de la psicología kantiana es que supone que todo «placer», excepto el de la contemplación», consiste enteramente en una satisfacción personal y privada. Toda experiencia, incluyendo la más generosa e idealista, contiene un elemento de búsqueda, de impulso hacia adelante. Sólo cuando estamos anquilosados por la rutina y hundidos en la apatía nos abandona esta ansia. La atención se establece por una organización de estos factores, y una contemplación que no es una forma de atención hacia el material presente en la percepción, despierta e intensificada mediante los sentidos, es una mirada inocua y banal.

Las «sensaciones» están necesariamente incluidas en el acto de percepción y no son meros incidentes externos de éste. La psicología tradicional que coloca primero la sensación y después la impulsión, invierte el verdadero estado del caso. Experimentamos conscientemente los colores porque se ejecuta el impulso de mirar, oímos los sonidos porque nos satisface escuchar. La estructura motora y sensible forma un solo aparato y realiza una sola función. Puesto que la vida es actividad, hay siempre deseo cuando la actividad es obstruida. Una pintura satisface porque colma la expectativa de escenas con color y luz, más plenamente que muchas de las cosas que ordinariamente nos rodean. En el reino del arte lo mismo que en el de la justicia, los que entran son los que tienen hambre y sed. Precisamente el predominio de cualidades sensibles intensas en los objetos estéticos, es la prueba, hablando psicológicamente, de que allí está el apetito.

La búsqueda, el deseo, la necesidad, sólo pueden ser satisfechos mediante materiales exteriores al organismo. El oso que hiberna no puede vivir indefinidamente de su propia sustancia. Nuestros deseos son proyectos trazados sobre el ambiente, primero a ciegas, luego con interés y atención consciente. Para satisfacerse deben interceptar la energía de las cosas ambientes y absorber lo que contienen. La llamada superabundancia de energía del organismo sólo aumenta la inquietud, excepto cuando puede alimentarse de algo objetivo. Mientras que la necesidad instintiva es impaciente y se apresura a descargarse (como una araña estorbada en su tejido, quiere tejer hasta morir), el impulso que se ha hecho consciente de sí mismo se detiene a amontonar, incorporar y digerir el material objetivo afín.[2]

Por consiguiente, la percepción está, en su nivel más bajo y más oscuro cuando solamente opera la necesidad instintiva. El instinto tiene mucha prisa para que pueda ser solícito en sus relaciones con el ambiente. Sin embargo, las demandas y respuestas instintivas sirven a un doble propósito después de que se han transformado en demanda consciente de materia afín. Muchos impulsos de los que no nos damos cuenta distintamente dan cuerpo y aliento al foco consciente. Es aún más importante el hecho de que la necesidad primitiva es la fuente de adhesión a los objetos. La percepción nace cuando la solicitud de objetos y sus cualidades lleva la demanda orgánica de adhesión a la conciencia. Si juzgamos sobre la base de la producción de obras de arte, y no de la de una psicología preconcebida, es evidente el absurdo de suponer que la necesidad, el deseo, la afección, se excluyen por la acción de la experiencia estética, a menos que el artista sea la única persona que no tenga experiencia estética. La percepción que ocurre por ella misma es la plena realización de todos los elementos de nuestro ser psicológico.

Naturalmente aquí está la explicación del equilibrio, de la compostura, característica de gran parte de la apreciación estética. Mientras la luz estimula solamente el ojo, la experiencia de ella es magra y pobre. Cuando la tendencia a girar los ojos y la

2. El lector notará que estoy diciendo aquí, en términos diferentes, lo que se encuentra implicado en el «Acto expresivo».

cabeza se absorbe en multitud de otros impulsos y aquélla y éstos se convierten en partes de un solo acto, todos los impulsos se mantienen en un estado de equilibrio. Entonces se produce la percepción en vez de una reacción especializada, y lo percibido está cargado de valor.

Este estado *puede* ser descrito como de contemplación. No es práctico, si por «práctico» se quiere decir una acción emprendida para un fin particular y especializado, fuera de la percepción, o en pos de alguna consecuencia externa.[3] En el último caso, la percepción no existe para sí misma, sino que se limita al reconocimiento ejercitado en favor de ulteriores consideraciones. Sin embargo, esta concepción de lo «práctico» es una limitación de su significado. No solamente es el arte mismo una operación de hacer y elaborar —una *poiesis* expresada en la misma palabra poesía—, sino que la percepción estética demanda, como hemos visto, un cuerpo organizado de actividades, incluyendo los elementos motores necesarios para la percepción plena.

La principal objeción a las asociaciones generalmente conectadas con el término «contemplación» es su aparente alejamiento de la emoción apasionada. He hablado de cierto equilibrio interno de los impulsos que se encuentra en el acto de percepción, pero incluso la palabra «equilibrio» puede dar lugar a una falsa concepción. Puede sugerir un equilibrio tranquilo y sedante que excluye el rapto determinado por un objeto absorbente. En efecto, significa sólo que diferentes impulsos se excitan y refuerzan mutuamente de manera que excluyen la acción franca que se aparta de la percepción marcada por la emoción. Psicológicamente las necesidades hondamente arraigadas no pueden ser estimuladas para encontrar satisfacción en la percepción, sino una emoción y afección que al fin constituye la unidad de la experiencia. Y como he notado en otro aspecto, la emoción que se despierta acompaña al asunto percibido, que difiere así de la emoción en bruto, porque se adhiere al movimiento del asunto hacia su consumación. Limi-

3. Compárese lo que se ha dicho sobre la diferencia entre medios externos y un médium, págs. 252-253.

tar la emoción estética al placer que acompaña al acto de contemplación es excluir todo lo más característico de aquélla.

Vale la pena citar un pasaje de Keats ya trascrito en parte:

> Respecto al carácter poético mismo [...] no es él mismo, no tiene mismidad. Es todo y nada, goza la luz y la sombra; vive en el gusto, sea limpio o sucio, alto o bajo, rico o pobre, pequeño o elevado. Siente tanto deleite en concebir un Yago como un Imogen. Lo que choca al filósofo virtuoso deleita al poeta camaleón. No daña con su gusto por el aspecto brillante, porque ambos acaban en la especulación (percepción imaginativa). Un poeta es lo más apoético que existe, porque no tiene identidad, está continuamente dentro y fuera ocupando algún otro cuerpo [...] Cuando estoy en un cuarto con gente, si acaso tengo libertad para especular sobre las creaciones de mi propia mente, entonces no soy yo mismo quien se familiariza consigo mismo, sino que la identidad de los que están en el cuarto empieza a oprimirme de manera que en poco rato quedo aniquilado, no sólo entre hombres; sería lo mismo en una sala con niños.

Las ideas de desinterés, desprendimiento y «distancia psíquica» de las que se ha hablado mucho en las teorías estéticas recientes, deben entenderse de la misma manera que la contemplación. «Desinterés» no puede significar falta de interés. Puede usarse como un rodeo para denotar que no gobierna ningún interés especializado. «Desprendimiento» es un nombre negativo para algo extremadamente positivo. No hay separación del yo, ni un mantenimiento a distancia, sino plenitud de participación. Incluso «adhesión» no logra transmitir plenamente la idea justa, porque sugiere que el yo y el objeto estético siguen existiendo separadamente, aun cuando en estrecha conexión. La participación es tan completa que la obra de arte está separada del deseo especializado que opera cuando tenemos el impulso de consumir o apropiarnos físicamente una cosa.

La frase «distancia psíquica», se ha empleado para indicar el mismo hecho. El ejemplo del hombre que goza el espectáculo de un toro bravo viene al caso. No está francamente comprometido en la escena. No tiene el impulso de ejecutar un acto particular y especial allende la percepción misma. La distancia es el nombre

de una participación tan íntima y equilibrada, que no opera ningún impulso particular para hacer huir a la persona de una sumisión completa a la percepción. La persona que disfruta de una tempestad en el mar, une sus impulsos con el drama del mar impetuoso, el huracán rugiente y el barco que se hunde. La «paradoja de Diderot» ejemplifica una situación semejante. Un actor en la escena no es frío e inconmovible en su papel, pero los impulsos que serían dominantes si estuviera realmente en la escena que representa se transforman en coordinación con los intereses que pertenecen a él como artista. Desinterés, desprendimiento, distancia psíquica, expresan ideas que se aplican al deseo y al impulso primitivo, pero que son inapropiadas a la materia de la experiencia artísticamente organizada.

Las concepciones psicológicas implicadas en las filosofías del arte «racionalistas» están todas asociadas con separaciones fijas de los sentidos y la razón. La obra de arte es tan obviamente sensible y, sin embargo, contiene tal riqueza de significado que se define como una supresión de la separación y como una encarnación de la estructura lógica del universo mediante los sentidos. De acuerdo con la teoría, ordinariamente y fuera de las bellas artes, lo sensible oculta y deforma una sustancia racional que es la realidad tras de las apariencias, a las cuales se limita la percepción sensible. La imaginación por medio del arte hace una concesión a lo sensible empleando sus materiales, pero sin embargo, usa lo sensible para sugerir la verdad ideal que está debajo. El arte es así una manera de obtener el pastel sustancial de la razón, al mismo tiempo que goza el placer sensual de comerlo.

En efecto, la distinción de la cualidad como sensual, y del significado como ideación, no es primaria, sino secundaria y metodológica. Cuando una situación se construye como si fuera o contuviera un problema, colocamos los hechos dados en la percepción de un lado y los significados posibles de estos hechos en el otro. Tal distinción es un instrumento necesario para la reflexión. La distinción entre algunos elementos del asunto como racionales y otros como sensibles es siempre intermediaria y transitiva. Su función es conducir hacia una experiencia perceptiva en

la que esa misma distinción sea rebasada de modo que lo que eran concepciones se conviertan en significados inherentes al material mediatizado por los sentidos. Incluso las concepciones científicas tienen que concretarse en la percepción sensible para ser aceptadas como algo más que ideas.

Todos los objetos observados que se identifican sin reflexión (aun cuando su reconocimiento sea motivo de una reflexión posterior) muestran una unión integral de la cualidad sensible y el significado, en una sola textura firme. Reconocemos con los ojos el verde del mar como perteneciente al mar y no al ojo, y como una cualidad diferente del verde de una hoja; y el gris de una roca como diferente en cualidad del gris del liquen que crece sobre ella. En todos los objetos percibidos como lo que son, sin necesidad de investigación reflexiva, la cualidad es lo que ésta significa, es decir, el objeto al que pertenece. El arte tiene la facultad de exaltar y concentrar esta unión de cualidad y significado de un modo que vivifica a ambos. En vez de suprimir una separación entre sensación y significado (que se afirma como psicológicamente normal), ejemplifica de una manera acentuada y perfecta la unión característica de otras muchas experiencias, encontrando el medio cualitativo exacto que se funde más completamente con lo que debe expresarse. La observación anterior que concierne a las diferentes ratios de los dos factores es aplicable en esta conexión. Hay períodos completos del arte, así como obras individuales, en los que predomina un elemento relativamente sobre el otro. No obstante, cuando el resultado es arte, la integración se realiza siempre. En la pintura impresionista domina una cualidad inmediata. En Cézanne dominan las relaciones, los significados, con su inevitable tendencia a la abstracción. Sin embargo, cuando Cézanne logra éxito estéticamente, la obra se realiza completamente en función del medio cualitativo y sensible.

La experiencia ordinaria está a menudo infectada por la apatía, la lasitud y el estereotipo. No recibimos ni el impacto de la cualidad a través de los sentidos, ni el significado de las cosas a

través del pensamiento. El «mundo» es en gran medida para nosotros una carga o una distracción. No vivimos suficientemente para sentir el golpe de los sentidos, ni siquiera para que nos mueva el pensamiento. Nos oprimen nuestras circunstancias o somos insensibles a ellas. Aceptar como normal esta clase de experiencia, es la causa principal de aceptar la idea de que el arte suprime las separaciones inherentes a la estructura de la experiencia ordinaria. Si no fuera por las opresiones y monotonías de la experiencia diaria, el reino del sueño y del ensueño no sería atractivo. No es posible una supresión completa y permanente de la emoción. Repelidos por la tristeza e indiferencia de las cosas que, un entorno mal ajustado nos impone, la emoción huye y se alimenta de las cosas de la fantasía. Estas cosas se construyen con una energía impulsiva que no puede encontrar salida en las ocupaciones usuales de la existencia. Bien puede ser que en tales circunstancias las multitudes recurran a la música, el teatro y la novela, para encontrar una entrada fácil al reino de las emociones que flotan libremente. Con todo, este hecho no es base para afirmar filosóficamente que hay una separación psicológica inherente de los sentidos y la razón, del deseo y la percepción.

Sin embargo, cuando la teoría concibe la experiencia de situaciones que conducen a muchas personas a encontrar descanso y excitación en lo puramente fantástico, es inevitable que la idea de lo «práctico» permanezca en oposición a las propiedades pertenecientes a la obra de arte. Gran parte de la oposición corriente entre los objetos bellos y de uso —para emplear la antítesis más frecuente— se debe a dislocaciones que tienen su origen en el sistema económico. Los templos tienen su uso; las pinturas que hay en ellos tienen su uso; los hermosos ayuntamientos que se encuentran en muchas ciudades europeas se usan para manejar los asuntos públicos, y no es necesario repetir la multitud de cosas producidas por pueblos que llamamos salvajes y campesinos, que encantan la vista y el tacto, al igual que sirven a la utilidad de compartir el alimento y la protección. El plato y la taza más comunes y baratos, hechos por un alfarero mexicano para el uso doméstico, tienen su propio encanto no estereotipado.

Sin embargo, se ha pretendido que hay una oposición psicológica entre los objetos empleados para propósitos prácticos y los que contribuyen a la intensidad y unidad directa de la experiencia. Se ha sostenido que hay una antítesis en la estructura misma de nuestro ser, entre la acción fluyente de la práctica y la conciencia vívida de la experiencia estética. Se dice que la producción y el uso de bienes envuelven al operario y al usuario en una acción fluyente, mecánica y automática hasta donde es posible, mientras que la conciencia intensa y robusta de una obra de arte exige la presencia de resistencias que inhiben tal acción.[4] Sobre esta última cuestión no hay duda.

Se afirma que «los utensilios sólo mediante un esfuerzo ceremonial, o cuando son traídos de un tiempo o de un país lejanos, se hacen la fuente de una elevada conciencia porque nos deslizamos suavemente del utensilio a la acción a que está destinada». Por lo que respecta al productor de utensilios, el hecho de que muchos artesanos en todos los tiempos y lugares hayan tenido un momento para hacer sus productos estéticamente agradables me parece una respuesta suficiente. No comprendo cómo podría haber mejor prueba de que las condiciones sociales existentes, bajo las cuales marcha la industria, son los factores que determinan la cualidad artística o no artística de los utensilios, más que algo inherente a la naturaleza de las cosas. En lo que respecta a quien usa el utensilio, no comprendo por qué al beber té de una taza se nos deniegue la posibilidad a gozar de su forma y de la delicadeza de su material. No todos engullen su alimento y bebida en el menor tiempo posible para obedecer a una ley psicológica necesaria.

Así como hay muchos mecánicos, en las presentes condiciones industriales, que se detienen a admirar el fruto de su labor, contemplando su forma y textura, no simplemente para examinar su eficacia práctica; así como hay muchas modistas y sastres muy embebidos en su trabajo, porque aprecian sus cualidades estéticas, así también quienes no están abrumados por la presión eco-

4. La división entre arte bello y útil tiene muchos partidarios. El argumento psicológico al que se refiere el texto es de Max Eastman en su *Literary Mind*, págs. 205, 206. Respecto a la naturaleza de la experiencia estética, me complace encontrarme en acuerdo muy cercano con lo que él dice.

nómica o quienes no ceden completamente a los hábitos formados trabajando en una industria veloz, tienen una vívida conciencia en el proceso mismo de usar los utensilios. Supongo que todos hemos oído a alguien que se jacta de la belleza de sus coches o de las cualidades estéticas de su ejecución, aun cuando son menor en número de los que se jactan de la cantidad de millas que pueden correr en un tiempo dado.

La psicología «de compartimentos» que sostiene la separación intrínseca de la experiencia perceptiva completa conlleva una reflexión sobre las instituciones sociales dominantes que han afectado hondamente tanto la producción como el consumo o el uso. Donde el trabajador produce en condiciones industriales diferentes de las que prevalecen, incluso sus propios impulsos tienden a crear artículos de uso que satisfagan su anhelo de una genuina experiencia en el trabajo. Me parece absurdo suponer que la preferencia por la ejecución mecánicamente efectiva, mediante automatismos mentales que trabajan fácilmente y a expensas de una conciencia rápida de lo que se persigue, esté engranada en la estructura psicológica. Y si nuestro ambiente, constituido por objetos de uso, consistiera en cosas que contribuyen a una elevada conciencia de la vista y el tacto, no pienso que nadie supondría que el acto de uso fuera no estético.

Una refutación suficiente de la idea en cuestión la ofrece la acción del artista mismo. Si el pintor y el escultor tienen una experiencia en que la acción no es automática, sino teñida emocional e imaginativamente, este hecho prueba que no vale la noción de que la acción es tan fluida que excluye los elementos de resistencia e inhibición necesarios para una conciencia elevada. Debe haber existido un tiempo en que el investigador científico se sentaba quietamente en su silla para escoger su ciencia. Ahora su acción ocurre en un lugar llamado, significativamente, laboratorio. Si la acción de un profesor es tan fluida que excluye la percepción emocional e imaginativa de lo que hace, puede con tranquilidad quedarse sentado como un pedagogo insensible y negligente. Esto mismo es cierto de cualquier profesional, de un abogado o de un médico. No solamente tales acciones demuestran la falsedad del

principio psicológico señalado, sino que sus experiencias asumen a menudo una naturaleza estética. La belleza de una hábil operación quirúrgica la siente el cirujano igual que el espectador.

La psicología popular, así como buena parte de la llamada psicología científica, han estado muy infectadas por la idea de la separación de la mente y el cuerpo. Esta noción de su separación da por resultado inevitable crear un dualismo entre «mente» y «práctica», puesto que esta última debe operar a través del cuerpo. La idea de la separación nace quizá, al menos en parte, del hecho de que una gran porción de la mente, en un tiempo dado, está lejos de la acción. La separación, cuando está hecha, confirma ciertamente la teoría de que la mente, alma y espíritu, pueden existir y llevar a cabo sus operaciones sin ninguna interacción del organismo con su ambiente. La noción tradicional de ocio está determinada por el contraste con el carácter de la labor onerosa.

Me parece, en consecuencia, que el uso común de la palabra «mente» da una idea mucho más verdaderamente científica y filosófica de los hechos efectivos que su expresión técnica. Porque en su uso no técnico, «mente» denota toda especie y variedad de intereses y preocupaciones por las cosas: prácticas, intelectuales y emocionales. Nunca denota nada autosuficiente, aislado del mundo de personas y cosas, sino que siempre se usa respecto a situaciones, acontecimientos, objetos, personas y grupos. Consideremos su contenido. Significa memoria. Recordamos (*reminded*, inventamos en castellano) esto o aquello. Mente significa también atención. No solamente conservamos las cosas en la mente, sino que llevamos la mente a nuestros problemas y perplejidades. Mente significa también propósito; tenemos en mente hacer esto o aquello. Tampoco es la mente en estas operaciones algo puramente intelectual. La madre se preocupa de su bebé, lo cuida con afección. La mente es cuidado (*mind* en inglés), en el sentido de solicitud, ansiedad, así como búsqueda activa de las cosas que necesitan ser cuidadas; cuidamos nuestros pasos, el curso de nuestra acción, tanto emocionalmente como con el pensamiento.

Prestar observancia a los actos y objetos; la mente llega también a significar obediencia, como se dice a los niños que obedezcan a sus padres. En resumen, la palabra en inglés «to mind» denota una actividad intelectual, *notar* algo; afectivo como cuidar y querer, y volitivo, práctico, que obra de un modo intencional.

La mente es, en primer lugar, un verbo. Indica todas las vías para tratar consciente y expresamente las situaciones en que nos encontramos. Por desgracia, una manera influyente de pensar ha transformado los modos de acción en una sustancia subyacente que ejecuta las actividades en cuestión. Trata a la mente como una entidad independiente *que* acompaña propósitos, cuidados, noticias y recuerdos. La transformación de las maneras de responder al ambiente en una entidad de la que proceden las acciones es desafortunada, porque separa a la mente de la conexión necesaria con los objetos y acontecimientos, pasados, presentes y futuros del ambiente al que conectan de modo inherente las actividades de respuesta. La mente que sólo tiene una relación accidental con el ambiente se encuentra en una relación similar con el cuerpo. Cuando la mente se hace puramente inmaterial (aislada del órgano del hacer y padecer), el cuerpo deja de ser viviente y se convierte en masa muerta. Este concepto de la mente como ser aislado está detrás de la concepción de que la experiencia estética es algo que está «en la mente», y refuerza la concepción que aísla lo estético de aquellos modos de experiencia, en los que el cuerpo está activamente comprometido con las cosas de la naturaleza y de la vida. Saca al arte de los dominios de las criaturas vivientes.

En el sentido idiomático de la palabra «sustancial», distinto del sentido metafísico de sustancia, se puede decir que hay algo sustancial en la mente. Cuando algo es padecido a consecuencia de una acción, el yo se modifica. La modificación va más allá del hecho de adquirir mayor facilidad y habilidad. Hay actitudes e intereses que incorporan algún depósito del significado de las cosas hechas y padecidas. Estos significados fundidos y retenidos se convierten en parte del yo. Constituyen el capital con el que el yo advierte, se preocupa, atiende y hace propósitos. En este sentido sustancial la mente forma el fondo sobre el cual se proyecta todo nuevo contacto con su entorno; pero «fondo» es una palabra demasiado pasiva, a menos que recordemos que es un fondo activo y que en la proyección de lo nuevo sobre él, hay asimilación y reconstrucción tanto del fondo mismo, como de lo que se incorpora y se digiere.

Este fondo activo y vehemente espera y compromete todo lo que encuentra en su camino para absorberlo en su propio ser. La mente, como fondo, se ha formado con las modificaciones del yo que ocurren en el proceso de las interacciones anteriores con el ambiente. Su ánimo se dirige hacia posteriores interacciones. Puesto que se crea a partir del comercio con el mundo y se dirige a ese mundo, está muy lejos de la verdad la idea que lo trata como algo que se contiene a sí mismo y está encerrado en sí mismo. Cuando su actividad se vuelve hacia sí misma, como en la meditación y la especulación reflexiva, su apartamiento es sólo de la escena inmediata del mundo, durante el tiempo en que se dirige y revisa el material tomado de ese mundo.

Diferentes clases de mente se designan según los diferentes intereses que actúan en la captación y organización del material del mundo circundante: la científica, la ejecutiva, la artística, la comercial. En cada una hay una manera preferente de selección, retención y organización. La constitución nativa del artista se señala por la sensibilidad peculiar a algún aspecto del universo multiforme de la naturaleza y el hombre, y por la urgencia de rehacerlo a través de la expresión en un medio preferente. Estos impulsos inherentes se convierten en la mente cuando se funden con un fondo particular de la experiencia. Las tradiciones forman una gran parte de este fondo. No es bastante tener contactos directos de observación, por indispensables que sean. Incluso la obra de un temperamento original puede ser relativamente magra y propensa a lo extravagante cuando no está informada con una experiencia amplia y variada de las tradiciones del arte en que opera el artista. La organización del fondo con el que se aproxima a las escenas inmediatas, no puede ser, de otra manera, sólido y válido. Porque cada gran tradición es un hábito organizado de visión y de métodos para ordenar y transmitir el material. Al penetrar este hábito en el temperamento y constitución nativos, se convierte en un ingrediente esencial de la men-

te de un artista. La peculiar sensibilidad a ciertos aspectos de la naturaleza se transforma por eso en un poder.

Las «escuelas» de arte están más marcadas en escultura, arquitectura y pintura que en las artes literarias. Sin embargo, no ha habido un gran literato que no se haya alimentado con las obras de los maestros del drama, la poesía y la elocuencia. En esta dependencia respecto de la tradición no hay nada peculiar en el arte. El investigador científico, el filósofo, el tecnólogo, también derivan su sustancia de la corriente de la cultura. Esta dependencia es un factor esencial para la visión original y la expresión creadora. Lo malo del imitador académico no es que dependa de la tradición, sino que ésta no ha penetrado en su mente, en la estructura de sus propias maneras de ver y de obrar. Permanece en la superficie como un ardid de la técnica o como una sugestión y una convención extrañas a la cosa que debe hacer propiamente.

La mente es más que la conciencia, porque es lo que permanece aun cuando sea un fondo cambiante del cual la conciencia es el plano delantero. La mente cambia lentamente mediante la tutela conjunta del interés y la circunstancia. La conciencia está siempre en cambio rápido, porque marca el lugar en donde se tocan e interaccionan la disposición formada y la situación inmediata. Es el reajuste continuo del yo y del mundo en la experiencia. La «conciencia» es el grado más agudo e intenso de los reajustes requeridos, aproximándose a la nada cuando el contacto es sin fricción y la interacción fluida, es turbia cuando los significados sufren una reconstrucción en una dirección indeterminada, y se hace clara cuando emerge un significado decisivo.

La «intuición» es el encuentro de lo viejo y lo nuevo en que el reajuste que implica cada forma de la conciencia se efectúa repentinamente, mediante una armonía rápida e inesperada que, en su brusquedad brillante, es como un relámpago de revelación; aun cuando de hecho se prepara mediante una incubación prolongada y lenta. A menudo la unión de lo viejo y lo nuevo, del plano delantero y del fondo, se cumple únicamente por el esfuerzo, quizá prolongado hasta el dolor. En todo caso, sólo el fondo de significados organizados puede transformar la nueva situación de oscura en

clara y luminosa. Cuando lo viejo y lo nuevo saltan conjuntamente como chispas, cuando los polos se ajustan, hay intuición. Así esta última no es ni un acto del puro intelecto que aprehende la Verdad racional, ni una captación crociana del espíritu de sus propias imágenes y estados.

Como el interés es la fuerza dinámica en la selección y el ensamblaje de materiales, los productos de la mente están marcados por la individualidad, así como los productos mecánicos están marcados por la uniformidad. Ningún grado de habilidad técnica puede sustituir al interés vital; la «inspiración» sin éste es fugaz y fútil. Una mente trivial y mal ordenada realiza las cosas a semejanza de sí misma, tanto en el arte como en cualquier otro campo, porque carece del empuje y la energía centralizadora del interés. Las obras de arte se miden por el despliegue de virtuosidad, cuando los criterios se obtienen del campo de la invención técnica. El juicio acerca de ellas sobre la base de la pura inspiración pasa por alto la labor prolongada y firme, hecha por un interés que trabaja siempre bajo la superficie. El que percibe, tanto como el creador, necesita un fondo rico y desarrollado que, ya sea en la pintura, la poesía, o la música, no puede realizarse salvo por la educación firme del interés.

En lo anterior no he dicho nada sobre la imaginación. La «imaginación» comparte con la «belleza» el honor dudoso de ser el tema principal en los escritos estéticos de ignorancia entusiasta. Quizá más que ninguna otra fase de la contribución humana se ha tratado como una facultad especial que se basta a sí misma, que difiere de otras y está en posesión de potencias misteriosas. No obstante, si juzgamos su naturaleza por la creación de obras de arte, designa una cualidad que anima y permea todos los procesos del hacer y del observar. Es una manera de ver y sentir las cosas cuando componen un todo integral, es la mezcla amplia y generosa de intereses en el punto en que la mente establece contacto con el mundo. Cuando las cosas viejas y familiares se tornan nuevas en la experiencia, hay imaginación. Cuando lo nuevo se crea, lo que es lejano y extraño se convierte en la cosa más natural e inevitable en el mundo. Hay siempre cierto grado de aventura en el encuentro de la mente y el universo y esta aventura es, en su gran medida, imaginación.

Coleridge usaba el término «esemplastic» para caracterizar la aportación de la imaginación en el arte. Si entiendo el uso de este término, quería con él llamar la atención al maridaje de todos los elementos, por diversos que fueran en la experiencia ordinaria, para formar una experiencia nueva y completamente unificada. «El poeta —dice— difunde un tono y espíritu de unidad que (por decirlo así) funde una con otra las facultades del alma que se subordinan de acuerdo con su relativa dignidad y valor, a causa de ese poder sintético y mágico al que daría exclusivamente el nombre apropiado de imaginación». Coleridge usaba el vocabulario de su generación filosófica. Habla de facultades que se funden y de la imaginación como si fuera otro poder que actúa para unirlas.

Con todo, se puede pasar por alto este modo verbal, y encontrar en lo que dice una insinuación, no de que la imaginación es el poder que hace ciertas cosas, sino que hay una experiencia imaginativa cuando los materiales diversos de la cualidad sensible, emoción y significado, se reúnen en una unidad que indica un nuevo nacimiento en el mundo. No creo tener una comprensión exacta de lo que Coleridge quiere decir con su distinción entre imaginación y fantasía, pero no hay duda acerca de la diferencia entre la clase de experiencia indicada, y la de una persona que deliberadamente da una forma extraña a la experiencia familiar, otorgándole un revestimiento inusitado, como si fuera una aparición sobrenatural. En tales casos la mente y el material no se ajustan ni se interpenetran. La mente permanece alejada en gran parte, y juega con el material antes que captarlo concretamente. El material es poca cosa para atraer la energía plena de las disposiciones en que están incorporados los valores y significados; no ofrece resistencia suficiente y entonces la mente juega con él caprichosamente. En el mejor caso, lo fantástico estaría confinado a la literatura, donde lo imaginativo fácilmente se convierte en lo imaginario. Sólo hay que pensar en la pintura —por no decir nada de la arquitectura— para ver qué lejos está del arte esencial. Hay posibilidades incorporadas en las obras de arte que no se realizan en ninguna otra parte; esta *incorporación* es la mejor prueba que puede encontrarse de la verdadera naturaleza de la imaginación.

Hay un conflicto que padecen los artistas mismos que es instructivo respecto a la naturaleza de la experiencia imaginativa. El conflicto ha sido planteado de muchas maneras. Una forma de enunciarlo concierne a la oposición entre la visión interna y externa. Hay un estadio en que la visión interna parece más rica y más bella que cualquier manifestación externa. Tiene un aura amplia y excitante de implicaciones que faltan al objeto de la visión externa, parece captar mucho más de lo que este último transmite. Entonces sobreviene una reacción; la materia de la visión interior parece un fantasma comparada con la solidez y energía de la escena presentada. Se siente que el objeto dice algo sucinta y fuertemente, algo que sólo con vaguedad sí lo transmite la visión interior, mediante un sentimiento difuso más que orgánico. El artista es conducido a someterse humildemente a la disciplina de la visión objetiva. Sin embargo, la visión interna no es eliminada, sino que permanece como el órgano que controla la visión externa y adquiere estructura a medida que esta última se absorbe dentro de aquélla. La interacción de los dos modos de visión es la imaginación; cuando la imaginación torna forma, nace la obra de arte. Sucede lo mismo que con el pensador filosófico. Hay momentos en los que siente que sus ideales son mejores que cualquier cosa en la existencia, pero se ve obligado a volver a los objetos, si es que sus especulaciones han de tener cuerpo, peso y perspectiva. Sin embargo, al rendirse al material objetivo no renuncia a su visión; su preocupación no es el objeto sólo como tal objeto. Éste queda colocado en el contexto de las ideas y, cuando es así, estas últimas adquieren solidez y participan de la naturaleza del objeto.

Las series de lo que por cortesía llamaremos ideas, se hacen mecánicas. Son fáciles de seguir, demasiado fáciles. Tanto la observación como la acción franca están sujetas a la inercia y se mueven en la línea de menor resistencia. Se forma un público acostumbrado a ciertas maneras de ver y de pensar, al que le gusta que se le recuerde lo familiar. Entonces los giros inesperados despiertan irritación, en vez de dar intensidad a la experiencia. Las palabras están particularmente sujetas a esta tendencia hacia

el automatismo. Si su secuencia casi mecánica no es muy prosaica, un escritor obtiene la reputación de ser claro, simplemente porque los significados que expresa son tan familiares que no hacen pensar al lector. El resultado de esto es lo académico y lo ecléctico en todo arte. La cualidad peculiar de lo imaginativo se entiende mejor cuando se opone a la estrechez de miras propiciada por el hábito. El tiempo discrimina lo imaginativo de lo imaginario. Este último pasa porque es arbitrario. Lo imaginativo permanece, porque aunque al principio nos extraña, demuestra tener una familiaridad de gran alcance respecto a la naturaleza de las cosas.

La historia de la ciencia y la filosofía, al igual que la de las bellas artes, registra el hecho de que el producto imaginativo es primero condenado por el público, en proporción a su rango y profundidad. No sólo es en la religión donde el profeta es primero apedreado (metafóricamente al menos), mientras que las generaciones posteriores construyen su monumento conmemorativo. Respecto a la pintura Constable enunciaba con una moderación casi indebida, este hecho universal, cuando decía:

> Hay dos modos en el arte con los que los hombres aspiran a la distinción. En uno de ellos, con una cuidadosa aplicación de lo que otros han realizado, el artista imita sus obras o selecciona y combina sus bellezas variadas; en la otra busca la excelencia en su fuente natural, primitiva. En el primero, forma un estilo, estudiando las pinturas, y produce, ya sea un arte imitativo o ecléctico; en el segundo, por una observación de la naturaleza, descubre cualidades que existen en ella y que nunca han sido retratadas, y así forma un estilo original. El resultado del modo que repite lo ya familiar para el ojo, es que se reconoce y estima pronto, mientras que el avance del artista por un nuevo sendero debe ser necesariamente lento, porque pocos son capaces de juzgar lo que se desvía del curso habitual, o están calificados para juzgar estudios originales.[5]

5. Puede ser que Constable use aquí la palabra «naturaleza» en un sentido algo limitado, correspondiendo a su interés como paisajista. No obstante, el contraste entre la experiencia de primera mano y de segunda mano e imitativa se mantiene cuando el término «naturaleza» se amplía para incluir todas las fases, aspectos y estructuras de la existencia.

Aquí se deja ver el contraste entre la inercia del hábito y lo que pesa a ser imaginativo; es decir, la mente que busca y recibe bien lo nuevo para la percepción es una constante en relación a las posibilidades de la naturaleza. La «revelación» en el arte es la expansión acelerada de la experiencia. Se dice que la filosofía empieza con la admiración y termina en la comprensión. El arte arranca de lo que ha entendido y termina en la admiración. En estos términos, la contribución humana al arte es también el influjo empatizado de la naturaleza en el hombre.

Toda psicología que aísla al ser humano del ambiente, lo separa también, con excepción de los puntuales contactos externos, de sus semejantes. Pero todo deseo individual toma forma bajo la influencia del ambiente humano. Los materiales de su pensamiento y su creencia le vienen de los otros, con quienes vive. Sería la más pobre de las bestias del campo si no fuera por las tradiciones que se hacen parte de su mente y por las instituciones que se infiltran de la mano de sus acciones externas en sus propósitos y satisfacciones. La expresión de la experiencia es pública y comunicativa, porque las experiencias expresadas son lo que son a causa de las experiencias de los vivos y los muertos que las han formado. No es necesario que la comunicación sea una parte deliberada de la intención del artista, aun cuando nunca pueda escapar al pensamiento de un público potencial. Su función y su consecuencia son producir la comunicación, no por un accidente externo, sino por la naturaleza que comparte con otros.

La expresión rompe las barreras que separan a los seres humanos entre sí. Como quiera que el arte es la forma más universal del lenguaje, como quiera que está constituido, incluso independientemente de la literatura, por las cualidades comunes del mundo público, es la forma más universal y libre de comunicación. Toda experiencia intensa de amistad y afección se completa artísticamente. El sentido de la comunión generado por una obra de arte puede adquirir una cualidad claramente religiosa. La unión de los hombres entre sí es la fuente de los ritos que desde la época del hombre arcaico hasta la presente han conmemorado las crisis del nacimiento, la muerte y el matrimonio. El arte es la exten-

sión del poder de los ritos y ceremonias que unen a los hombres, en una celebración compartida, a todos los incidentes y escenas de la vida. Esta función es la recompensa y el sello del arte. Que el arte une al hombre y a la naturaleza, es un hecho familiar. El arte hace también a los hombres conscientes de su comunidad de origen y destino.

12. EL RETO A LA FILOSOFÍA

La experiencia estética es imaginativa. Este hecho, en conexión con una falsa idea de la naturaleza de la imaginación, ha oscurecido una cuestión más amplia, a saber, que toda experiencia *consciente* tiene por necesidad cierto grado de la cualidad imaginativa. Porque si las raíces de toda experiencia se encuentran en la interacción de la criatura viviente con su circunstancia, esa experiencia sólo se hace consciente, materia de percepción, cuando entran en ella significados derivados de experiencias anteriores. La imaginación es la única puerta por donde esos significados pueden encontrar su camino hacia la interacción en curso; o más bien, como acabamos de ver, la imaginación es el ajuste consciente de lo nuevo y lo viejo. La interacción de un ser viviente con su circunstancia se encuentra en la vida vegetativa y animal. No obstante, la experiencia sólo es humana y consciente cuando lo dado aquí y ahora se amplía con significados y valores extraídos de lo ausente cuya presencia es sólo imaginativa.[1]

Hay siempre una brecha entre el aquí y el ahora de la interacción directa y las interacciones pasadas cuyo resultado conjunto constituye los significados con que captamos y entendemos lo que ahora ocurre. Debido a esta brecha, toda percepción consciente envuelve un riesgo; es una aventura en lo desconocido,

1. «Mente denota todo un sistema de significados mientras están incorporados en las acciones de la vida orgánica [...] Mente es una constante luminosidad; la conciencia es intermitente, una serie de relámpagos de diferente intensidad.» *Experience and Nature*, pág. 303. (Trad. cast.: *La experiencia y la naturaleza*, México, F.C.E., 1948.)

porque al asimilar el presente en el pasado efectúa también cierta reconstrucción del pasado. Cuando hay una exacta correspondencia entre el pasado y el presente, cuando sólo hay recurrencia, uniformidad completa, la experiencia resultante es rutinaria y mecánica; no llega a la percepción consciente. La inercia del hábito impide la adaptación del significado del aquí y el ahora con el de las experiencias, sin la cual no hay conciencia, que es la fase imaginativa de la experiencia.

La mente, que es el cuerpo de los significados organizados mediante los cuales los acontecimientos presentes tienen significación para nosotros, no siempre interviene en las actividades y vivencias que suceden aquí y ahora. Algunas veces se obstruye y se detiene. Entonces la corriente de significados cuya actividad se despierta con el contacto en curso, permanece lejana. Entra entonces a formar parte de la materia del ensueño; las ideas flotan sin anclar en existencia alguna que les sea propia y que posea sus significados. Emociones igualmente libres y flotantes se aferran a estas ideas. El placer que proporcionan es la razón que las sostiene y que les permite ocupar la escena; se adhieren a la existencia siempre que se conserve la cordura solamente como fantásticas e irreales.

Sin embargo, en toda obra de arte estos significados se incorporan de hecho a un material que entonces llega a ser el medio de su expresión. Este hecho constituye la peculiaridad de toda experiencia definitivamente estética. Predomina su cualidad imaginativa, porque los significados y valores, más amplios y más profundos en el aquí y ahora particular en que están anclados, se manifiestan por medio de *expresiones,* aun cuando no por medio de un objeto físicamente eficaz con relación a otros objetos. Ni siquiera se produce un objeto útil que no sea por la intervención de la imaginación. Ciertos materiales existentes se percibieron a la luz de relaciones y posibilidades no advertidas hasta entonces cuando se inventó la máquina de vapor. Con todo, cuando las posibilidades imaginadas se incorporaron a un nuevo conjunto de materiales naturales, la máquina de vapor tomó su lugar en la naturaleza como objeto dotado de los mismos efectos físicos que los

que pertenecen a cualquier otro objeto físico. El vapor hizo el trabajo físico y produjo las consecuencias que acompañan a todo gas expansivo bajo condiciones físicas definidas. La única diferencia es que las condiciones en que opera han sido arregladas por el designio humano.

Sin embargo, la obra de arte, a diferencia de la máquina, no sólo es el resultado de la imaginación, sino que opera imaginativamente, en vez de hacerlo en el reino de las existencias físicas. Lo que hace es concentrar y ampliar la experiencia inmediata. La materia formada de la experiencia estética *expresa* directamente, en otras palabras, los significados que se evocan imaginativamente; no limitándose a proporcionar, como el material que entabla nuevas relaciones en una máquina, *medios* que pueden ejecutar propósitos que van más allá de la existencia del objeto. Y, sin embargo, los significados atraídos, reunidos e integrados imaginativamente, se incorporan en la existencia material que aquí y ahora interacciona con el yo. La obra de arte nos propone el reto de ejecutar un acto de evocación y organización mediante la imaginación del que la experimenta. No se limita por tanto a ser meramente un estímulo y un medio para un curso franco de la acción.

Este hecho constituye la singularidad de la experiencia estética y esta singularidad es a su vez un desafío al pensamiento. Es particularmente un reto a ese pensamiento sistemático llamado filosofía. Porque la experiencia estética es experiencia en su integridad. Si la literatura filosófica no hubiera abusado tanto del término «puro» para sugerir que hay algo mezclado e impuro en la naturaleza misma de la experiencia, y para denotar algo más allá de ésta, podríamos decir que la experiencia estética es experiencia pura. Porque es la experiencia libre de las fuerzas que impiden y confunden su desarrollo como experiencia; es decir, libre de factores que subordinan la experiencia tal como se tiene, a algo que está más allá de ella misma. Entonces el filósofo debe ir a la experiencia estética para entender lo que es la experiencia.

Por esta razón, la teoría estética establecida por un filósofo es incidentalmente una prueba de la capacidad de su autor para tener la experiencia que es asunto de su análisis, pero también es

mucho más que eso. Es una prueba de la capacidad del sistema que establece para captar la naturaleza de la experiencia misma. No hay prueba que revele con más seguridad la unilateralidad de la filosofía como su tratamiento del arte y de la experiencia estética. La visión imaginativa es el poder que unifica todos los constituyentes de la materia de una obra de arte, haciendo con ellos un todo en su plena variedad. Aun más, todos los elementos de nuestro ser que se manifiestan con énfasis especial y en realizaciones parciales en otras experiencias están sumergidos en la experiencia estética. Y están tan completamente incluidos en la totalidad inmediata de esa experiencia, que cada uno de ellos está sumergido en ella y no se presenta a la conciencia como elemento distinto.

Sin embargo, las filosofías del arte parten a menudo de un factor que desempeña una parte en la constitución de la experiencia, e intentan interpretar o «explicar» la experiencia estética en función de este elemento; en términos de la sensibilidad, la emoción, la razón, la actividad; la imaginación misma se ha considerado no como lo que mantiene a todos los elementos disueltos, sino como una facultad especial. Las filosofías del arte son muchas y diversas, pero la crítica tiene una clave que si se sigue proporciona una guía segura a través del laberinto. Podemos preguntar qué elemento ha tomado cada sistema como central y característico en la formación de la experiencia. Si partimos de este punto encontramos que las teorías caen por sí mismas dentro de ciertos tipos, y que la visión particular de la experiencia revela, cuando se pone en contraste con la experiencia estética misma, la debilidad de la teoría. Porque muestra que el sistema en cuestión ha superpuesto a la experiencia una idea preconcebida, en vez de incitar o permitir que la experiencia estética nos cuente su propia historia.

Puesto que la experiencia se hace consciente mediante la fusión de viejos significados y situaciones nuevas que transfigura a ambos (transformación que define a la imaginación), la teoría del arte como forma de ilusión se nos presenta, de modo natural, como un buen punto por donde empezar. La teoría se desarrolla por y depende del contraste entre la obra de arte como experiencia y la experiencia de lo «real». Entonces no hay duda de que dado el dominio de la cualidad imaginativa en la experiencia estética, ésta existe en un medio luminoso que nunca estuvo en la tierra o en el mar. Incluso la obra más «realista», si es artística, no es la reproducción imitativa de algunas de esas cosas familiares, tan regulares y tan inoportunas que llamamos reales. Lejos de las teorías del arte que lo definen como «imitativo» y que conciben el placer que lo acompaña como puro reconocimiento, la teoría de la ilusión ha mantenido una genuina tendencia de la estética.

Además no creo que pueda negarse que intervenga un elemento de ensueño, de aproximación al estado de sueño, en la creación de una obra de arte, ni que cuando la experiencia de la obra es intensa, nos proyecte con frecuencia a un estado similar. En efecto, podemos decir con seguridad que las concepciones «creadoras» en la filosofía y en la ciencia sólo llegan a personas que se hallan en cierto estado de laxitud, casi sumidos en un ensueño. El fondo inconsciente de significados que se almacenan en nuestras actitudes no tiene oportunidad de liberarse cuando estamos en tensión práctica o intelectual. La mayor parte de este caudal está entonces detenido, porque las exigencias de un problema y un propósito particulares inhiben todo, excepto los elementos directamente útiles. Las imágenes y las ideas no nos vienen a propósito, sino en relámpagos intensos y luminosos, que sólo nos inflaman cuando estamos libres de preocupaciones especiales.

El error de la teoría ilusionista del arte no procede entonces de que la experiencia estética carezca de los elementos que constituyen dicha teoría. Su falsedad proviene de que, aislando determinado elemento constitutivo, niega explícita o implícitamente otros elementos igualmente esenciales. Cualquiera que sea el grado imaginativo del material *para* una obra de arte, pasa del estado de ensueño y llega a ser materia *de* una obra de arte sólo cuando se ordena y organiza, y este efecto se produce únicamente cuando el *propósito* gobierna la selección y el desarrollo del material.

Lo característico del sueño y el ensueño es la ausencia de control mediante un propósito. Las imágenes y las ideas se suce-

den de acuerdo con su propia lógica y la dulzura de esa sucesión para el sentimiento es el único control que se ejercita. En términos filosóficos, el material es subjetivo. Sólo resulta un producto estético cuando las ideas dejan de flotar y se incorporan a un objeto. El que experimenta la obra de arte se abandona a un ensueño inútil, a menos que sus imágenes y emociones se liguen al objeto, en el sentido de fundirse con la materia del *objeto.* No basta con que puedan ser ocasionadas por el objeto: para ser una experiencia del objeto deben saturarse con sus cualidades. La saturación significa una inmersión tan completa que las cualidades del objeto y las emociones que despierta no tienen una existencia separada. Las obras de arte a menudo provocan una experiencia placentera en sí misma, que es a veces digna de tenerse, no sólo como recreo en una sentimentalidad inútil. Sin embargo, tal experiencia no es una percepción placentera del objeto, sólo porque éste la provoque.

La significación del propósito como factor de control en la producción y apreciación se entiende a menudo equivocadamente, porque se identifica dicho propósito con el deseo devoto, y lo que a veces se llama un motivo. Un propósito existe sólo en función del asunto. La experiencia que dio nacimiento a una obra como la *Joie de Vivre* de Matisse es altamente imaginativa, nunca ha ocurrido tal escena. Es el ejemplo más favorable a la teoría del arte como ensueño. No obstante, el material imaginativo no pudo permanecer como sueño, cualquiera que sea su origen, sino que para convertirse en materia de una obra, tuvo que ser concebido en términos de color como medio de expresión; la imagen fugitiva y el sentimiento de la danza tuvieron que traducirse a ritmos de espacio, línea y distribución de la luz y los colores. El *objeto,* el material expresado, no *es* meramente el propósito cumplido, sino que es, *como objeto,* el propósito desde su comienzo. Aunque supusiéramos que la imagen que se presentó primero fuera un sueño verdadero, seguiría siendo cierto que su material tuvo que organizarse en términos de materiales y operaciones objetivas, movilizadas coherentemente y sin discontinuidad hasta su consumación en la pintura como un objeto público en un mundo común.

Al mismo tiempo, el propósito implica de la manera más orgánica un yo individual. En los propósitos que mantiene y pone en práctica es donde el individuo exhibe y se da cuenta más completamente de su yo íntimo. El control de material por un yo es control por algo más que una «mente»; es el control por la personalidad que tiene una mente incorporada a ella. Todo interés es una identificación del yo con algún aspecto material del mundo objetivo, de la naturaleza que incluye al hombre. El propósito es esta identificación en acción. Su operación en las condiciones objetivas, a través de ellas, es una prueba de su autenticidad; la capacidad del propósito para superar y utilizar la resistencia, para administrar materiales, es una revelación de la estructura y cualidad del propósito. Porque como ya he dicho, el objeto creado finalmente es el propósito objetivamente consciente y como actualidad cumplida. La completa integración de lo que la filosofía distingue como «sujeto y «objeto» (en un lenguaje más directo, organismo y ambiente) es lo característico de toda obra de arte. La perfección de la integración es la medida del estado estético. Porque el defecto de una obra siempre se puede referir, en definitiva, a un exceso en un sentido u otro, que daña la integración de la materia y la forma. La crítica minuciosa de la teoría de la ilusión es innecesaria porque se basa en la violación de la integridad de la obra de arte, expresamente niega, o virtualmente ignora, esta identificación con el material objetivo y la operación constructiva que constituye la esencia misma del arte.

La teoría de que el arte es un juego no queda lejos de la teoría del arte como ilusión, pero da un paso que la aproxima a la actualidad de la experiencia estética, reconociendo la necesidad de la acción, de hacer algo. Se dice a menudo que los niños sueñan cuando juegan, pero los niños que juegan están al menos comprometidos en acciones que dan a su imaginación una manifestación externa; en su juego, la idea y el acto están completamente fundidos. Los elementos de fuerza y debilidad de esta teoría pueden verse cuando se establece un orden de progresión que distingue las formas del juego. Un gatito juega *con* un hueso o una pelota. El juego no es enteramente caprichoso porque está

controlado por la organización estructural del animal, y no es de presumir que por un propósito consciente, ya que el gatito ensaya las acciones que emplea para atrapar su presa. No obstante, el juego del gatito, aun cuando tenga cierto orden como actividad, en consonancia con las necesidades estructurales del organismo, no modifica el objeto del juego, excepto en su posición espacial, que es una cuestión más o menos accidental. El hueso, el objeto, es el estímulo y la ocasión, la excusa por decirlo así, de un ejercicio libre y agradable de actividades, pero no su materia, excepto de modo externo.

Las primeras manifestaciones del juego de un niño no difieren mucho de las de un gatito. Con todo, cuando la experiencia madura, las actividades son reguladas cada vez más por un fin que alcanzar; el propósito llega a ser un hilo que corre a través de la sucesión de los actos y los convierte en una verdadera serie, un curso de actividad que tiene un principio definido y un movimiento firme hacia una meta. Cuando se reconoce la necesidad del orden, se convierte en un juego que tiene «reglas». Hay también una transición gradual en el juego que implica no sólo un ordenamiento de *actividades* hacia un fin, sino también un ordenamiento de material. Jugando con bloques el niño construye una casa o una torre. Se hace consciente del significado de sus impulsos y actúa mediante la diferenciación hecha por éstos en los materiales objetivos. Las experiencias pasadas cada vez dan más significado a lo que hace. La torre o fuerte que se debe construir no sólo regula la selección y arreglo de los actos ejecutados, sino que es expresivo de los valores de la experiencia. El juego como acontecimiento es todavía inmediato, pero su contenido consiste en una mediación de los materiales presentes mediante ideas obtenidas de la experiencia pasada.

Esta transición produce una transformación del juego en trabajo, siempre que el trabajo no se identifique con una labor onerosa. Porque toda actividad se hace trabajo cuando se dirige al cumplimiento de un resultado material definido, y es labor solamente cuando la actividad es onerosa, padecida como un *simple* medio para asegurar un resultado. El producto de la actividad artística se llama significativamente la *obra* de arte. La verdad en la

teoría del arte como juego, es su énfasis sobre el carácter no constreñido de la experiencia estética, y no en su insinuación de una cualidad no regulada objetivamente puesta en acción. Su falsedad radica en su fracaso para reconocer que la experiencia estética implica una reconstrucción definida de materiales objetivos; una reconstrucción que distingue las artes de la danza y el canto así como las artes figurativas. La danza por ejemplo, implica el uso del cuerpo y sus movimientos, de manera que transforma su estado «natural». El artista se ocupa en el ejercicio de actividades que tienen una referencia objetiva definida; actúa sobre el material con el objeto de convertirlo en un medio de expresión. El juego es el referente de una actitud de libertad respecto a la subordinación a un fin impuesto por la necesidad externa, es decir, como opuesto a una labor onerosa; pero se transforma en trabajo, puesto que esa actividad se subordina a la *producción* de un resultado objetivo. Nadie ha observado la disposición de un niño en su juego sin darse cuenta de la completa fusión del juego con la seriedad.

Las implicaciones filosóficas de la teoría del juego se encuentran en la contraposición que plantea entre la libertad y la necesidad, la espontaneidad y el orden. Esta oposición vuelve al mismo dualismo entre sujeto y objeto que afecta la teoría de la ilusión. Su aportación subyacente es la idea de que la experiencia estética es una liberación y un escape de la presión de la «realidad». Se afirma que la libertad sólo puede encontrarse cuando la actividad personal se libera del control de los factores objetivos. La existencia misma de la obra de arte es la prueba de que no hay tal oposición entre la espontaneidad del yo, el orden y la ley objetiva. En arte, la actitud de *juego* se convierte en interés por la transformación del material para servir al propósito de una experiencia en desarrollo. El deseo y la necesidad sólo pueden satisfacerse mediante materiales objetivos y, por lo tanto, el juego es también interés en un objeto.

Una forma de la teoría del arte como juego atribuye el juego a la existencia de un excedente de energía en el organismo, que pide salida, pero la idea pasa por alto una cuestión que es preciso contestar. ¿Cómo se mide el exceso de energía? ¿Respecto a qué cantidad hay un excedente? La teoría del juego sostiene que la

energía está en exceso respecto a actividades que son necesarias en virtud de las demandas del ambiente que en la práctica se deben afrontar. Pero los niños no son conscientes de una oposición entre el juego y el trabajo necesario. La idea de una oposición semejante es el producto de una vida adulta en que algunas actividades son recreativas y divertidas, en virtud de su contraste con el trabajo más oneroso. La espontaneidad del arte no está en oposición con nada, sino que señala la completa absorción en un desarrollo ordenado. Esta absorción es característica de la experiencia estética; pero es un ideal de toda experiencia, y el ideal se realiza en la actividad del investigador científico y del hombre profesional cuando los deseos y las urgencias del yo están completamente comprometidos en lo que se hace objetivamente.

El contraste entre la actividad libre y la exteriormente forzada, es un hecho empírico, producido por las condiciones sociales y que debe ser eliminado hasta donde sea posible, no algo que deba erigirse en una diferencia con la cual definir el arte. Hay un lugar para la farsa y la diversión en la experiencia; «un poco de absurdo de vez en cuando es agradable al mejor de los hombres». Las obras de arte, fuera de la comedia, son a menudo divertidas, pero este hecho no es una razón para *definir* el arte en términos de diversión. Esta concepción tiene sus raíces en la noción de que hay un antagonismo inherente y arraigado entre el individuo y el mundo (mediante el cual el individuo vive y se desarrolla) de manera que la libertad sólo puede ser alcanzada mediante una huida de ese mundo.

Hay bastante conflicto entre las necesidades y deseos del yo y las condiciones del mundo, como para hacer ninguna concesión a la teoría del escape. Spenser dice de la poesía que «es la posada del mundo más dulce para aliviar la pena y la agitación aburrida». No se trata de discutir este rasgo, cierto en todas las artes, sino de discernir la manera en que el arte ejecuta la liberación. La cuestión es si la liberación se realiza por medio de lo anodino, por la transferencia a un reino de cosas radicalmente diferente, o manifestando en qué se convierte la experiencia real cuando sus posibilidades están plenamente expresadas. El hecho de que el arte sea una *producción,* y que la producción ocurre

sólo mediante un material objetivo que tiene que ser manejado y ordenado de acuerdo con sus *propias* posibilidades, parece concluyente respecto al último sentido. Como Goethe dijo:

> El arte es formativo mucho antes de que sea bello. Porque el hombre tiene dentro una naturaleza formativa que se despliega en acción tan pronto como la existencia está segura [...] Cuando la actividad formativa opera en el entorno, con un sentimiento singular, individual, independiente, despreocupado e ignorante de lo que es extraño a él, entonces ya se origine del salvajismo rudo o de la sensibilidad cultivada, es pleno y viviente.

La actividad que es libre, desde el punto de vista del yo, es ordenada y disciplinada desde el punto de vista del material objetivo que sufre una transformación.

Por lo que respecta al deleite que se encuentra en el contraste, es tan cierto que vamos de la satisfacción de las obras de arte a la de las cosas naturales, como que volvemos de estas últimas al arte. A veces volvemos con gusto del arte bello a la industria, la ciencia, la política y la vida doméstica. Como dijo Browning:

And that's your Venus—whence we turn
*To yonder girl that fords the burn.**

Los soldados se cansan de pelear, los filósofos de filosofar y el poeta va con gusto a la comida que comparte con sus semejantes. La experiencia imaginativa ejemplifica más plenamente que cualquier otra clase de experiencia qué es la experiencia misma en su movimiento y estructura. No obstante, también queremos el sabor del conflicto franco y el impacto de las condiciones ásperas; y este hecho es más importante para la teoría estética que ningún contraste que se supone existe entre juego y trabajo, espontaneidad y necesidad, libertad y ley. Porque el arte es la fusión en una experiencia, de la presión de las condiciones necesa-

* «Y ésta es tu Venus, de aquí volvemos / a aquella muchacha que vadea el arroyo.» (*N. del T.*)

rias sobre el yo y la espontaneidad, y novedad de la individualidad.[2]

La individualidad misma es originalmente una potencialidad, y sólo se realiza en la interacción con las condiciones ambientales. En este proceso de intercambio, las capacidades nativas que contienen un elemento de singularidad se transforman y se convierten en un yo. Además, a través de las resistencias encontradas, se descubre la naturaleza del yo. El yo se forma y llega a la conciencia mediante la interacción con el ambiente. La individualidad del artista no es una excepción. Si sus actividades fueran un simple juego y solamente espontáneas, si las actividades libres no se enfrentaran contra la resistencia ofrecida por las condiciones reales, ninguna *obra* de arte se habría producido jamás. Desde la primera manifestación del impulso de un niño a dibujar, hasta las creaciones de Rembrandt, el yo se crea en una creación de objetos que requiere adaptación activa a los materiales externos y una modificación del yo para utilizar y superar las necesidades externas incorporándolas a una visión y expresión individuales.

Desde el punto de vista filosófico, no veo manera de resolver la lucha continua en las teorías del arte y de la crítica, entre lo clásico y lo romántico, excepto considerando que representan tendencias que caracterizan a toda auténtica obra de arte. Lo que se llama «clásico» es el orden y las relaciones objetivas incorporadas en una obra; lo que se llama «romántico» es la frescura y la espontaneidad que provienen de la individualidad. En diferentes períodos y por diferentes artistas, una tendencia o la otra es llevada al extremo. Si hay un desequilibrio evidente de un lado o de otro, la obra fracasa; lo clásico se hace muerto, monótono y artificial; lo

2. La afirmación más explícitamente filosófica, referente a la teoría del juego, es la de Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Kant ha limitado la libertad a la acción moral gobernada por la concepción racional (supra-empírica) del deber. Schiller adelanta la idea de que juego y arte ocupan un lugar de transición entre el reino de los fenómenos necesarios y la libertad trascendente, educando al hombre para que reconozca y asuma las responsabilidades de aquélla. Sus puntos de vista representan el intento valiente de un artista para escapar del rígido dualismo de la filosofía kantiana, aunque permaneciendo dentro de su marco. (Trad. cast.: *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Aguilar, 1963.)

romántico, fantástico y excéntrico. Sin embargo, lo genuinamente romántico se convierte a veces en un constituyente que se reconoce en la experiencia, de manera que hay razón en decir que, después de todo, lo clásico sólo significa que una obra de arte ha alcanzado un reconocimiento consagrado.

El deseo por lo extraño y desusado, lo remoto en el espacio y en el tiempo, caracteriza al arte romántico. Sin embargo, escapar del ambiente familiar para ir a otro extraño es a menudo un medio de ampliar la experiencia posterior, porque las excursiones del arte crean una nueva sensibilidad que, a veces, absorbe lo que es ajeno y lo naturaliza en la experiencia directa. Delacroix, como pintor indebidamente romántico, fue al menos un precursor de los artistas de dos generaciones posteriores, que hicieron de las escenas árabes parte del material común de la pintura y que como su forma se adaptó al asunto, más justamente de lo que logró Delacroix, no despiertan el sentido de algo tan remoto que parezca fuera del fin natural de la experiencia. Sir Walter Scott se clasifica como romántico en literatura. Sin embargo, aun en su propio tiempo, William Hazlitt, quien denunció brutalmente las opiniones políticas reaccionarias de Scott, dijo de sus novelas que «retrocediendo un siglo y poniendo la escena en un lugar remoto e incultivado, todo llega a ser nuevo y sorprendente en el *período presente avanzado*». Las palabras en cursiva combinadas con otra frase, «todo está fresco como si saliera de la mano de la naturaleza», indican la posibilidad de incorporación de lo románticamente extraño en el significado del ambiente actual. En efecto, puesto que toda experiencia estética es imaginativa, el ímpetu de intensidad a que puede elevarse lo imaginativo sin hacerse *outre* y fantástico, está determinado solamente por la acción, no por las reglas *a priori* del seudoclasicismo. Charles Lamb tenía, como dice Hazlitt, «disgusto por las caras nuevas, los nuevos libros, los nuevos edificios, los nuevos trajes» y era «tenaz por lo oscuro y lo remoto». El mismo Lamb dijo: «no pueden hacerse reales para mí estos tiempos presentes». Sin embargo, al citar estas palabras Pater decía que Lamb sintió ciertamente la poesía de las cosas viejas, pero «que sobrevivían como parte actual de la vida del presente y

como algo enteramente diferente de la poesía de las cosas que se han alejado completamente de nosotros y que son antiguas».

Las dos teorías criticadas (así como la de la autoexpresión que hemos analizado en el capítulo sobre El acto de expresión) son discutidas, porque tipifican filosofías que aíslan lo individual, el «sujeto»; una de ellas escogiendo un material privado, como el sueño, las otras, escogiendo actividades exclusivamente individuales. Estas teorías son relativamente modernas, corresponden al énfasis excesivo de lo individual y lo subjetivo en la filosofía moderna. Se ha ido al extremo opuesto la teoría del arte que ha tenido, desde hace tiempo, la más larga boga histórica y que todavía está tan firme que muchos críticos consideran el individualismo en el arte, como una innovación herética. Aquella teoría consideraba lo individual como un mero conducto, mientras más transparente mejor, a través del cual se transmite el material objetivo. Esta vieja teoría concebía al arte como representación, como imitación. Los adeptos de esta teoría apelan a Aristóteles como su gran autoridad. Sin embargo, como sabe todo el que estudia a este filósofo, Aristóteles se refería a algo radicalmente diferente de la imitación de incidentes y escenas particulares, de la representación «realista» en su sentido presente.

Porque para Aristóteles lo universal era más real, metafísicamente, que lo particular. El punto esencial de esta teoría lo sugiere la razón que da para considerar a la poesía más *filosófica* que la historia. «No es asunto del poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que puede suceder, lo que es posible, ya sea necesario o probable [...]» Porque la poesía nos habla más bien de lo universal, la historia de lo particular.

Puesto que nadie puede negar que el arte trata de lo posible, la interpretación de Aristóteles que se refiere a lo necesario o a lo probable, necesita enunciarse en términos de su sistema, pues de acuerdo con él las cosas son necesarias o probables en *clases* o *especies*, no simplemente como particulares. Por su propia naturaleza algunas clases son necesarias y eternas, mientras que otras son solamente probables. Las primeras son siempre así, las últimas son

así usualmente, como regla, por lo general. Ambas clases son universales, puesto que son lo que son en virtud de una esencia metafísica inherente. Así Aristóteles completa el pasaje citado diciendo «lo universal es la clase de cosa que una persona de cierto «carácter» haría o diría necesaria o probablemente. Y esto es a lo que aspira la poesía aun cuando da nombres propios a las personas. Lo particular, por ejemplo, es lo que Alcibíades hizo o padeció».

Ahora bien, el término «carácter» aquí traducido, probablemente da al lector moderno una impresión totalmente equivocada. Dicho lector estaría de acuerdo en que los hechos y dichos atribuidos a un carácter en la novela, el drama o la poesía, serían tales que fluirían, necesariamente o con gran probabilidad, de ese personaje individual, pero pensaría que el carácter es íntimamente individual, mientras que «carácter» en el pasaje citado significa una naturaleza o esencia universal. Para Aristóteles la significación estética del personaje de Macbeth, Pendennis o Felix Holt, consistiría en la fidelidad a la naturaleza que se encuentra en una clase o especie; para el lector moderno significa fidelidad al individuo cuya historia se muestra; las cosas hechas, padecidas y dichas pertenecen a él, en su individualidad única. La diferencia es radical.

La influencia de Aristóteles sobre las ideas posteriores sobre el arte, puede encontrarse en una breve cita de las conferencias de sir Joshua Reynolds. Dijo de la pintura que su función es la «exhibición de las formas generales de las cosas», porque «en cada *clase* de objetos hay una idea común y una forma central que es lo abstracto de varias formas individuales que pertenecen a la clase». Esta forma general, que existe antes en la naturaleza que *es* verdaderamente naturaleza, cuando la naturaleza es verdadera para sí misma, es reproducida o «imitada en el arte». «La idea de belleza en cada especie de cosas es invariable.»

La debilidad, en un sentido relativo, de las pinturas de sir Joshua Reynolds debe atribuirse, sin duda, a los defectos de su propia capacidad artística más que a la aceptación de la teoría que expone. Muchas personas en las artes plásticas y literarias sostienen la misma teoría y produjeron una obra superior. Y hasta cierto punto, la teoría es una reflexión justa del estado real de ciertas

obras de arte en un largo período, por su búsqueda de lo típico y porque evitan todo lo que pueda ser considerado accidental y contingente. Su prevalencia en el siglo XVIII no sólo refleja los cánones seguidos por el arte de este siglo (fuera de la pintura en Francia durante la parte inicial del siglo), sino también la condenación general del barroco y del gótico.[3]

No obstante, la cuestión que surge es general. No puede ser planteada señalando simplemente que el arte moderno, en todos sus modos, ha tendido a buscar y a expresar los rasgos individuales característicos de objetos y escenas, ni puede ser resuelta por un *ipse dixit* que estas exhibiciones del espíritu moderno son desviaciones caprichosas del arte verdadero, que deben explicarse por el deseo de mera novedad y notoriedad. Porque como ya hemos visto, cuanto más incorpora una obra de arte lo que pertenece a las experiencias comunes de muchos individuos, más expresiva es. Ciertamente, no tener en cuenta el control ejercido por el asunto objetivo, es la base justa de la crítica dirigida contra las teorías subjetivistas, últimamente discutidas. Entonces, el problema de la reflexión filosófica no concierne a la presencia o ausencia de tal material objetivo, sino a su naturaleza y a la manera como opera en el desarrollo de una experiencia estética.

La cuestión de la naturaleza del material objetivo que interviene en una obra de arte y la manera como opera, no pueden ser separadas. En un sentido verdadero, el modo en que el material de otras experiencias interviene en la experiencia estética *es* su naturaleza para el arte. No obstante, debe advertirse que los términos general y común son equívocos. El significado que poseen para Aristóteles y para sir Joshua no es, por ejemplo, el significado que viene naturalmente a la mente de un lector contemporáneo. Para el primero se refiere a la especie o clase de objetos y, además, a una clase ya existente por la constitución misma de la naturaleza. Para un lector inocente de la metafísica que hay detrás, tiene un significado más simple, más directo y más experimental. Lo «común» es lo que se encuentra en la experiencia de cierto número de personas; algo en que participan cierto número de personas es por este mismo hecho común. Cuanto más está arraigado está en el hacer y padecer que forman la experiencia, más general y más común resulta. Vivimos en el mismo mundo; ese aspecto de la naturaleza es común a todos. Hay impulsos y necesidades que son comunes a la humanidad. Lo «universal» no es algo metafísicamente anterior a toda experiencia, sino la manera como las cosas funcionan en la experiencia, como un lazo de unión entre acontecimientos y escenas particulares. *Potencialmente* cualquier elemento en la naturaleza o en las asociaciones humanas puede ser «común»; que sea o no realmente común depende de diversas condiciones, especialmente de las que afectan el proceso de comunicación.

3. No carece de interés notar que el buen arzobispo Berkeley, cuando quiere condenar algo en la opinión y la acción, como también en el arte, como extravagante y fantástico, habla de ello como «gótico».

Porque es mediante actividades compartidas y mediante el lenguaje y otros medios de intercambio que las cualidades y los valores se hacen comunes a la experiencia de un grupo de la humanidad. Ahora bien, el arte es el modo más efectivo de comunicación que existe. Por esta razón la presencia de factores comunes o generales en la experiencia consciente es un *efecto* del arte. Cualquier elemento del mundo, cualquiera que sea el grado de individualidad en su propia existencia, es potencialmente común, como he dicho, porque es algo que puede entrar en interacción con cualquier ser viviente, justamente porque es parte del ambiente. Sin embargo, se hace una posesión común consciente, o es compartida, por medio de las obras de arte más que por ningún otro medio. La idea de que lo general está constituido por la existencia de clases fijas de cosas, ha sido destruida por el avance de las ciencias físicas y biológicas. La idea era un producto de condiciones culturales respecto al estado del conocimiento y a la organización social, que subordinaba a los individuos tanto en política, como en arte y filosofía.

La cuestión de la manera como el material común potencial entra en el arte ha sido tratada en conexión con otras cuestiones, especialmente la de la naturaleza del objeto expresivo y el medio. El medio, como distinto de la materia prima es siempre un modo del lenguaje y, por lo tanto, de expresión y comunicación. Los pigmentos, el mármol y el bronce, los sonidos, no son medios por sí

mismos, sino que entran en la formación de un medio sólo cuando interaccionan con la mente y la habilidad de un individuo. Algunas veces en una pintura somos conscientes de los pigmentos que en tanto medios físicos obstruyen la experiencia estética, porque no se han disuelto en los elementos con que el artista contribuye, hasta hacernos transparente la textura del objeto, ropaje, carne humana, el cielo o lo que sea. Incluso los grandes pintores no siempre realizan una unión completa, de lo cual es Cézanne un ejemplo notable. Por otro lado, hay artistas menores en cuya obra no nos damos cuenta de los medios materiales usados. No obstante, puesto que los significados humanos en interacción son poco significativos, la obra es débil en expresividad.

Hechos como éstos proporcionan una evidencia convincente de que el medio de expresión en arte no es ni objetivo ni subjetivo. Es la materia de una nueva experiencia en que lo subjetivo y objetivo han cooperado de tal manera que ninguno tiene existencia por sí mismo. El defecto fatal de la teoría representativa es que identifica, exclusivamente, la materia de la obra de arte con lo objetivo. Pasa por alto el hecho de que el material objetivo llega a ser materia del arte sólo cuando se transforma al entrar en la relación del hacer y el padecer, de una persona individual, con todas sus características de temperamento, manera especial de visión y experiencia única. Aun cuando existieran (como no sucede) clases especiales fijas de seres a las que todas las particularidades se subordinaran, aún sería cierto que no serían la materia del arte. Como mucho serían material *para,* y llegarían a ser materia de una obra *de* arte sólo después de haberse transfigurado fundiéndose con el material incorporado a una criatura viviente individual. Puesto que el material físico que se usa en la producción de una obra de arte no es en sí mismo un medio, no pueden darse reglas a *priori,* para su uso apropiado. El límite de sus potencialidades estéticas sólo puede determinarse experimentalmente y por la práctica de los artistas; y ésta es otra prueba de que el *medio* de expresión no es ni subjetivo ni objetivo, sino una experiencia que ha integrado ambas vertientes en un nuevo objeto.

La base filosófica de la teoría representativa se ve obligada a

omitir esta novedad cualitativa que caracteriza toda obra de arte genuina.

Esta negligencia es una consecuencia lógica de la negación virtual del papel inherente de la individualidad en la materia de una obra de arte. La teoría de la realidad que define lo real en términos de clases fijas, tiene que considerar todos los elementos nuevos como accidentes estéticamente inútiles, aun cuando sean prácticamente inevitables. Además, las filosofías que se caracterizan por una tendencia favorable a las naturalezas universales y los «caracteres», han considerado siempre lo eterno e inmutable como lo único verdaderamente real. Sin embargo, ninguna obra genuina ha sido jamás la repetición de algo previamente existente. Hay en efecto obras que tienden a ser simples recombinaciones de elementos escogidos de obras anteriores. No obstante, son académicas —es decir, mecánicas— más que estéticas. No solamente los críticos, sino los historiadores del arte, se han extraviado con el prestigio aparente del concepto de lo fijo e inmutable. Han tendido a explicar las obras de arte de cada período, como meras recombinaciones de sus predecesores reconociendo la novedad sólo cuando aparece un nuevo «estilo», y aun entonces reconociéndolo sólo a regañadientes. La interpretación de lo viejo y lo nuevo, su completa fusión en una obra de arte, es otro desafío del arte al pensamiento filosófico. Da una pista sobre la naturaleza de las cosas que los sistemas filosóficos raras veces han seguido.

La idea de aumentar la comprensión, de profundizar la inteligibilidad de los objetos de la naturaleza y del hombre, resultante de la experiencia estética, ha conducido a los filósofos a tratar el arte como un modo de conocimiento, y ha inducido a los artistas, especialmente a los poetas, a considerar el arte como un modo de revelación de la naturaleza interna de las cosas, que no puede obtenerse de ninguna otra manera. Ha conducido a tratar el arte como un modo de conocimiento no solamente superior al de la vida ordinaria, sino al de la ciencia misma. La noción de que el arte es una forma de conocimiento (aunque no superior al cientí-

fico), está implícita en la afirmación de Aristóteles de que la poesía es más filosófica que la historia. La aserción ha sido hecha expresamente por muchos filósofos. Una lectura de estos filósofos en conexión mutua sugiere, sin embargo, o que no han tenido una experiencia estética, o que han permitido que su interpretación se determine por preconcepciones. Porque el pretendido conocimiento difícilmente puede ser al mismo tiempo el de las especies fijas, como en Aristóteles; el de las Ideas platónicas como en Schoopenhauer; el de la estructura racional del universo como en Hegel; el de los estados del espíritu, como en Croce, o el de las sensaciones con imágenes asociadas, como en la escuela sensualista; para mencionar algunos de los ejemplos filosóficos más sobresalientes. Las variedades propuestas de concepciones incompatibles prueban que los filósofos en cuestión estaban impacientes por desarrollar dialécticamente concepciones fraguadas sin tener en cuenta al arte en la experiencia estética, en vez de permitir que esta experiencia hablara por sí misma.

Sin embargo, el sentido de la revelación y de la exaltada inteligibilidad del mundo debe ser explicada. Que este conocimiento penetra honda e íntimamente en la producción de una obra, lo prueban las obras mismas. En teoría dicho elemento cognitivo se deduce necesariamente del papel que desempeña la mente, así como de los significados que se fundan en anteriores experiencias, y que han sido activamente incorporados en la producción y percepción estéticas. Hay artistas influenciados definitivamente en su obra por la ciencia de su tiempo, como Lucrecio, Dante, Milton, Shelley, y aun cuando no en provecho de su pintura, Leonardo y Durero en sus más grandes composiciones. Sin embargo, hay una gran diferencia entre la transformación del conocimiento efectuada por la visión imaginativa y emocional y su expresión mediante la unión del material sensible y el conocimiento. Wordsworth declaró que «la poesía es el aliento y el espíritu más fino de todo conocimiento; es la expresión apasionada que está en la faz de toda la ciencia». Shelley dijo: «la poesía [...] es desde *luego* el centro y la circunferencia de todo conocimiento; es lo que contiene toda la ciencia y a lo cual toda ciencia debe referirse».

Con todo, estos hombres eran poetas y hablaban imaginativamente. El «aliento y espíritu más fino» del conocimiento está lejos de ser el conocimiento, en su sentido literal, y Wordsworth sigue diciendo que la poesía «lleva la sensación a los objetos de la ciencia». Y Shelley también dice, «la poesía despierta y ensancha la mente convirtiéndola en receptáculo de miles de inaprehensibles combinaciones del pensamiento». No encuentro en observaciones tales como éstas ninguna intención de afirmar que la experiencia estética debe *definirse* como un modo de conocimiento. Lo que se insinúa en mi opinión es que en la producción y en la percepción placentera de las obras de arte el conocimiento se transforma; se hace algo más que conocimiento, porque se mezcla con elementos no intelectuales para formar una experiencia que vale la pena como experiencia en sí misma. He propuesto a veces una concepción del conocimiento como «instrumental». La crítica ha atribuido significados extraños a esta concepción. Su enunciado verdadero es simple: el conocimiento es instrumental para enriquecer la experiencia inmediata mediante el control de la acción que ejercita. No quisiera imitar a los filósofos que he criticado y forzar esta interpretación en las ideas propuestas por Wordsworth y Shelley, pero una idea semejante a la que acabo de enunciar me parece que es la traducción más natural de su intención.

Las escenas embrolladas de la vida se hacen más inteligibles en la experiencia estética: no empero del modo en que la reflexión y la ciencia hacen las cosas más inteligibles, reduciéndolas a una forma conceptual, sino presentando sus significados como materia de una experiencia clarificada, coherente e intensa o «apasionada». La dificultad que encuentro en las teorías representativas y cognoscitivas de la estética es que, como las teorías del juego y la ilusión, aíslan una capa en la experiencia total, que además es lo que es, en virtud del modelo al que contribuye y en el que se absorbe. A esta parte la consideran como si fuera el todo. Tales teorías, o determinan una interrupción de la experiencia estética compensada mediante vanas ensoñaciones, o son prueba de que se está olvidando la naturaleza de la experiencia real, apoyándose en alguna concepción filosófica anterior, a la cual se han entregado sus autores.

Hay un tercer tipo general de teorías que combinan la fase del escape del primer tipo de teorías considerado, con la concepción superintelectualizada del arte característica del segundo tipo. El origen histórico de ese tercer tipo, en el pensamiento occidental, se remonta hasta Platón. Parte del concepto de la imitación, pero considerando que hay un elemento de engaño y decepción en toda imitación, y que la verdadera función de la belleza en todo objeto, natural o artístico, es llevarnos de los sentidos y de los fenómenos a algo más allá de éstos. Platón dice en una de sus referencias más geniales:

> Los elementos rítmicos y armoniosos del arte, como una brisa que sopla en un hermoso lugar, pueden conducirnos apaciblemente desde la más temprana infancia, hasta la armonía con la belleza de lo racional; el que así se ha criado, más que otros dará la bienvenida a la razón cuando llegue su tiempo, y la conocerá como propia.

Según este punto de vista, el objeto del arte es educarnos para ir del arte a la percepción de esencias puramente racionales. Hay una escala de sucesivos peldaños que conduce de los sentidos hacia arriba. El escalón más bajo consiste en la belleza de los objetos sensibles; un escalón moralmente peligroso porque nos vemos tentados a permanecer ahí. De este escalón somos invitados a elevarnos a la belleza de la mente, luego a la belleza de las leyes e instituciones, de donde podemos ascender a la belleza de las ciencias y entonces movernos hacia el conocimiento intuitivo de la belleza absoluta. La escala de Platón, además, sólo tiene una dirección; no hay regreso posible de la belleza más alta a la experiencia perceptiva.

La belleza de las cosas que es cambiante —como lo son todas las cosas de la experiencia— debe considerarse entonces sólo como un momento en la deriva potencial del alma hacia la aprehensión de los modelos eternos de belleza. Y ni siquiera su intuición es definitiva.

> Recordad que en esta comunión, a través de la contemplación de la belleza con los ojos de la mente, somos capaces de alcanzar, no simples imágenes de la belleza, sino la realidad misma. Y al originar y crear una excelencia verdadera, somos capaces de convertirnos en amigos de Dios, tan divinos como cualquier mortal puede llegar a ser.

Siguiendo a Platón en una época, bien caracterizada por Gilbert Murray como «un fracaso del vigor», Plotino llevó adelante las implicaciones lógicas de la última cláusula. La proporción, la simetría y la adaptación armoniosa de las partes, ya no constituyen la belleza de los objetos naturales y artísticos, como tampoco la constituye su encanto posible. La belleza de estas cosas les es conferida por la esencia eterna o carácter, que brilla a través de ellas. El Creador de todas las cosas es el artista supremo que «confiere a las criaturas» lo que las hace ser bellas. Plotino pensó que era indigno del ser absoluto concebirlo como personal. La cristiandad no compartió este escrúpulo y en su versión del neoplatonismo, la belleza de la naturaleza y el arte se conciben como manifestaciones dentro de los límites del mundo perceptible del Espíritu, que está por encima de la naturaleza y más allá de la percepción.

Un eco de esta filosofía se encuentra en Carlyle, cuando dice que en el arte «lo infinito se liga con lo finito, para hacerse visible como si fuera alcanzable allí. De esta clase son todas las verdaderas obras de arte; en éstas (si distinguimos la verdadera obra, de la manchada con el artificio), discernimos la eternidad que aparece a través del tiempo, lo semejante a Dios hecho visible». Esto es casi definitivamente afirmado por Bosanquet, un idealista de la tradición germana, cuando sostiene que el espíritu del arte es la fe en la «vida y la divinidad por la que el mundo externo es instinto e inspiración, de manera que las "idealizaciones" características del arte no son tanto el producto de una imaginación que parte de la realidad, como revelaciones de la vida y la divinidad que, en definitiva, es lo único real».

Los metafísicos contemporáneos que han abandonado la tradición teológica, han visto que las esencias lógicas pueden sostenerse solas y no necesitan el soporte que, según se suponía, les daba su residencia en alguna mente o espíritu. Un filósofo contemporáneo, Santayana, escribe:

> La naturaleza de la esencia no aparece en nada mejor que en lo bello, cuando es una positiva presencia del espíritu, y no un título vago otorgado convencionalmente. En una forma que se cree bella, una complejidad obvia compone una obvia unidad; se ve que una marcada intensidad e individualidad pertenecen a una realidad en extremo inmaterial e incapaz de existir de otra manera que aparentemente. Esta belleza divina es evidente, fugitiva, impalpable, y sin hogar en un mundo de hechos materiales. Sin embargo, es inconfundiblemente individual y suficiente en sí misma, y aunque tal vez pronto se eclipsa, nunca se extingue realmente, porque visita el tiempo, pero pertenece a la eternidad.

Y otra vez: «La cosa más material tan pronto como se cree bella se inmaterializa al instante, se eleva sobre las relaciones externas personales, concentrada y profundizada en su propio ser, en una palabra, sublimada en una esencia». Las implicaciones de esta manera de ver se contienen en la esencia que dice: «El valor radica en el significado, no en la sustancia; *en lo ideal a que se aproximan las cosas*, no en la energía que ellas corporizan». (La cursiva no está en el original.)

Pienso que hay un hecho empírico implícito en esta concepción de la experiencia estética. He tenido ocasión de hablar más de una vez de la cualidad de una intensa experiencia estética tan inmediata que es inefable y mística. Una enunciación intelectualizada de esta cualidad inmediata de la experiencia la traduce en términos de una metafísica del ensueño. En todo caso, cuando esta concepción de la esencia última se compara con la experiencia estética concreta, se ve que padece de dos defectos fatales. Toda experiencia directa es cualitativa, y las cualidades son lo que hacen directamente valiosa a la experiencia de la vida misma. Sin embargo, la reflexión va tras de las cualidades inmediatas porque se interesa en las relaciones y desdeña el aparato cualitativo. La reflexión filosófica ha conducido esta indiferencia por las cualidades hasta el grado de la aversión. Las ha tratado como un oscurecimiento de la verdad, como velos arrojados por los sentidos sobre la realidad. El deseo de derogar las cualidades sensibles inmediatas, y todas las cualidades están mediatizadas a través de alguna forma de la sensibilidad, se refuerza con el temor a los sentidos, que tiene un origen moralizante. Lo sensible parece ser, como para Platón, una seducción que aparta al hombre de lo espiritual. Se tolera solamente como un vehículo mediante el cual el hombre puede llegar a una intuición de la esencia inmaterial y no sensible. En vista del hecho de que la obra de arte es la impregnación de material sensible con valores imaginativos, no conozco mejor manera de criticar la teoría, salvo diciendo que es una metafísica fantasmagórica inadecuada a la experiencia estética efectiva.

El término «esencia» es muy equívoco. En el habla común denota el meollo de una cosa; desgranamos una serie de conversaciones o de transacciones complicadas y el resultado es lo esencial. Eliminamos lo inútil y retenemos lo indispensable. Toda expresión genuina se mueve, en este sentido, hacia la «esencia». La esencia denota aquí una organización de significados dispersos y más o menos oscurecidos por incidentes que acompañan a experiencias variadas. Lo esencial o indispensable es también una referencia a un propósito. ¿Por qué ciertas consideraciones son indispensables más que otras? El meollo de cierta variedad de transacciones no es el mismo para el abogado, el investigador científico y el poeta. Una obra de arte puede ciertamente transmitir la esencia de multitud de experiencias y a veces de una manera condensada y sorprendente. La selección y la simplificación se producen en favor de la expresión de lo esencial. Courbet a menudo transmite la esencia de la humedad que satura el paisaje; Claudio de Lorena, el *genius loci* de una escena arcádica; Constable, la esencia de las sencillas escenas rurales de Inglaterra; Utrillo, la de los edificios de una calle de París. Los dramaturgos y novelistas construyen personajes que separan lo esencial de lo accidental.

Puesto que toda obra de arte se nutre de experiencias exaltadas e intensificadas, el propósito que determina lo estéticamente esencial es precisamente la formación de una experiencia como experiencia. En vez de fugarse de una experiencia hacia un reino metafísico, el material de las experiencias se produce de tal manera que llega a ser la materia fértil de una nueva experiencia. Es más, el sentido que tenemos ahora de las características esencia-

les de personas y objetos es muy ampliamente el *resultado* del arte, mientras que la teoría a discusión sostiene que el arte depende y se refiere a esencias que ya estaban en el ser, invirtiendo así el verdadero proceso. Si ahora nos damos cuenta de significados esenciales es precisamente porque los artistas en todas las diversas artes las han extraído y expresado en núcleos vívidos y prominentes de percepción. Las formas o Ideas que para Platón eran modelos de las cosas existentes, tienen su fuente en el arte griego, de forma que su manera de tratar a los artistas es un ejemplo supremo de ingratitud intelectual.

El término «intuición» es uno de los más ambiguos en todo el orden del pensamiento. En las teorías consideradas se supone que su objeto propio es la esencia. Croce ha combinado la idea de la intuición con la de la expresión. La identificación de ambas con el arte ha dado a sus lectores grandes dificultades. La identificación se puede entender, sin embargo, sobre la base de su trasfondo filosófico y proporciona un ejemplo excelente de lo que sucede cuando el teórico sobrepone sus preconcepciones filosóficas a la experiencia estética. Porque Croce es un filósofo que cree que la única existencia real está en la mente, que «el objeto no existe a menos que sea conocido, y no es separable del espíritu cognoscente». En la percepción ordinaria los objetos se toman como si fueran externos a la mente. Por consiguiente, el darse cuenta de los objetos del arte y de la belleza natural, no es el caso de una percepción, sino de una intuición que conoce a los objetos como si fueran estados de la mente. «Lo que admiramos en una obra de arte es la perfecta forma imaginativa de que se ha revestido un estado mental.» «Las intuiciones son verdaderamente tales porque representan sentimientos.» De aquí que el estado mental que constituye la obra de arte es expresión como manifestación del estado mental, y es intuición como conocimiento del estado mental. No me refiero a la teoría con el propósito de refutarla, sino como indicación del extremo a que llega la filosofía cuando superpone una teoría preconcebida a la experiencia estética, dando como resultado una distorsión arbitraria.

Schopenhauer, como Croce, muestra en muchas referencias incidentales más sensibilidad a las obras de arte que muchos filósofos, pero su versión de la intuición estética es digna de ser señalada como otro ejemplo del completo fracaso de la filosofía para afrontar el reto que el arte hace al pensamiento reflexivo. Schopenhauer escribió su obra cuando Kant había planteado el problema de la filosofía, instituyendo una aguda separación entre lo sensible y el fenómeno, la razón y el noúmeno: y plantear un problema es la manera más efectiva de influir en el pensamiento posterior. La teoría del arte de Schopenhauer, no obstante muchas observaciones agudas, no es sino el desarrollo dialéctico de su solución al problema kantiano de la relación del conocimiento con la realidad, y de los fenómenos con la realidad última.

Kant había considerado que la voluntad moral controlada por la conciencia del deber que trasciende lo sensible y la experiencia, es la única puerta de entrada a la realidad última. Para Schopenhauer, un principio activo que denominó «Voluntad» es la fuente creadora de todos los fenómenos de la naturaleza y de la vida moral, mientras que la voluntad es una forma de la aspiración sin descanso e insaciable, destinada a una eterna frustración. El único camino para la paz y la satisfacción duradera es escapar de la voluntad y sus obras. Kant ya había identificado la experiencia estética con la contemplación. Schopenhauer declaró que la contemplación es el único modo de escapar y que en las obras de arte contemplamos las objetivaciones de la Voluntad y nos libramos del dominio que la voluntad tiene en todos nuestros otros modos de la experiencia. Las objetivaciones de la voluntad son universales, son como las formas y modelos eternos de Platón. En la contemplación pura de éstas, nos perdemos por consiguiente en lo universal y obtenemos la «dicha de la percepción sin voluntad».

La crítica más efectiva de la teoría de Schopenhauer se encuentra en el propio desarrollo de su teoría. Expulsa el encanto del arte, porque encanto significa atracción, y la atracción es un modo de respuesta de la voluntad, que es, en efecto, el aspecto positivo de la relación del deseo con el objeto, cuyo aspecto negativo se expresa en el disgusto. Lo más importante es el arreglo jerárquico fijo que instituye. No solamente las bellezas de la naturaleza son más bajas que las del arte, puesto que la voluntad logra

un grado más alto de objetivación en el hombre que en la naturaleza, sino que hay un orden de lo inferior a lo superior que se extiende a través de la naturaleza y el arte. La emancipación que obtenemos contemplando la verdura, árboles, flores, es más débil que la que obtenemos contemplando las formas de la vida animal, mientras que la belleza de los seres humanos es la más alta, puesto que la Voluntad se libera de la esclavitud en los últimos modos de sus manifestaciones.

En las obras de arte, la arquitectura se ordena como la más baja. La razón de ello es una deducción lógica de su sistema. Las fuerzas de la Voluntad de las que depende son del orden más bajo, a saber: cohesión y gravedad tal como se manifiestan en la rigidez sólida y el peso. Por lo tanto, ningún edificio hecho de madera puede ser verdaderamente hermoso, y todos los accesorios humanos deben carecer de efecto estético porque están destinados al deseo. La escultura es más alta que la arquitectura, porque aun cuando está destinada a las formas bajas de la fuerza de la Voluntad, las trata tal como se manifiestan en la figura humana. La pintura trata con formas y figuras y así se acerca a las formas metafísicas. En la literatura, especialmente la poesía, nos elevamos a la Idea esencial del hombre mismo, y así llegamos a la cima de los resultados de la Voluntad.

La música es la más alta de las artes, porque no nos da meramente las objetivaciones externas de la Voluntad, sino que también pone ante nuestra contemplación los procesos mismos de la Voluntad. Además, los «intervalos definidos de la escala son paralelos a los grados definidos de la objetivación de la Voluntad, correspondiente a las especies definidas en la naturaleza». Las notas bajas representan la acción de las fuerzas más bajas, mientras que las notas más altas representan para el conocimiento las fuerzas de la vida animal, y la melodía presenta la vida intelectual del hombre, la cosa más alta en la existencia objetiva.

Incluso para el solo propósito de informar mi resumen es parco, y como ya he dicho, muchas observaciones incidentales de Schopenhauer son justas y lucidas. Sin embargo, el hecho mismo de que proporciona muchos ejemplos de apreciación genuina y

personal es la mejor prueba de lo que sucede cuando las reflexiones de un pensador filosófico no son proyecciones en el pensamiento del asunto efectivo del arte como experiencia, sino que se desarrollan sin respeto por el arte y tratan entonces de sustituirlo. Mi intención en todo este capítulo no ha sido criticar las diversas filosofías del arte como tales, sino exponer la significación que tiene el arte para la filosofía en su dimensión más amplia. Porque la filosofía, al igual que el arte, se mueve en el medio de la mente imaginativa y, puesto que el arte es la más directa y completa manifestación de la experiencia como experiencia, ofrece un control único para las aventuras imaginativas de la filosofía.

En el arte como experiencia, la actualidad y la posibilidad o idealidad, lo nuevo y lo viejo, el material objetivo y la respuesta personal, lo individual y lo universal, lo superficial y lo profundo, lo sensible y la significación, se integran en una experiencia que transfigura la significación que tienen cuando la reflexión las aísla. «La naturaleza, dice Goethe, no tiene núcleo ni cáscara.» Sólo en la experiencia estética es completamente cierta esta afirmación. Del arte como experiencia es también cierto que la naturaleza no tiene ni ser subjetivo ni objetivo, no es ni individual ni universal, ni sensible ni racional. La significación del arte como experiencia es, por consiguiente, incomparable en la aventura del pensamiento filosófico.

13. CRÍTICA Y PERCEPCIÓN

La crítica es juicio, tanto idealmente como etimológicamente. La comprensión del juicio es, por consiguiente, la primera condición para una teoría acerca de la naturaleza de la crítica. Las percepciones proporcionan al juicio su material, ya sea que los juicios pertenezcan a la naturaleza física, a la política o a la biográfica. El asunto de la percepción es la única diferencia entre los juicios resultantes. El control del asunto de la percepción dirigido a obtener datos apropiados para el juicio, es la clave de la enorme distinción entre los juicios que hace el indígena de los acontecimientos naturales y los de un Newton o un Einstein. Puesto que la materia de la crítica estética es la percepción de los objetos estéticos, la crítica natural y artística están siempre determinadas por la cualidad de la percepción de primera mano. La percepción obtusa nunca puede compensarse con la idea adquirida, cualquiera que sea su extensión y su nivel, ni con el dominio sobre la teoría abstracta, cualquiera que sea su corrección. Tampoco es posible impedir que el juicio intervenga en la percepción estética, o al menos que llegue después de la expresión cualitativa sin analizar.

Teóricamente, sería entonces posible pasar inmediatamente de la experiencia estética directa a lo que se implica en el juicio, contando con las claves, por un lado de la materia formada de las obras de arte como existe en la percepción, y por otro lado, con lo que implica el juicio por la naturaleza de su propia estructura. No obstante, es necesario primero despejar el terreno. Porque las diferencias inconciliables respecto a la naturaleza del juicio se refle-

jan en las teorías de la crítica, del mismo modo que las diversas tendencias entre las artes han dado nacimiento a teorías opuestas, desarrolladas y afirmadas a fin de justificar un movimiento y condenar a otro. En efecto hay razón para sostener que las cuestiones más vitales en la teoría estética se encuentran generalmente en las controversias respecto a movimientos especiales en algún arte, como el «funcionalismo» en arquitectura, la poesía «pura» o el verso libre en literatura, el «expresionismo» en el drama, la «corriente de la conciencia» en la novela, el «arte proletario» y la relación del artista con las condiciones económicas y las actividades sociales revolucionarias. Tales controversias pueden ser acaloradas y acompañarse de prejuicios, pero es más probable que se desarrollen con la vista dirigida a las obras concretas de arte, que a las elucubraciones sobre teoría estética en abstracto. Sin embargo, tales controversias complican la teoría de la crítica con ideas y aspiraciones derivadas de los movimientos externos partidistas.

En principio, no puede afirmarse con seguridad que el juicio es un acto de la inteligencia ejecutado sobre la materia de la percepción directa en interés de una percepción más adecuada. Porque el juicio tiene también un significado e importancia legales, como en la frase de Shakespeare, «un crítico, más aún, un centinela nocturno». Siguiendo la significación proporcionada por la práctica de la ley, un juez, un crítico, es quien pronuncia una sentencia autoritaria. Oímos hablar constantemente del veredicto de la crítica, y del veredicto de la historia pronunciado sobre las obras de arte. La crítica se piensa no como si su asunto fuera la explicación del contenido de un objeto, tal como la sustancia y la forma, sino como un proceso de absolución o condena sobre la base de los méritos y los deméritos.

El juez —en el sentido judicial— ocupa una posición de autoridad social. Su sentencia determina la suerte de un individuo, quizá de una causa, y en ocasiones arregla la legitimidad del curso futuro de la acción. El deseo de autoridad (y el deseo de ser juzgado por ella) anima el pecho humano. Gran parte de nuestra existencia depende de la nota de alabanza y censura, de disculpa y desaprobación. De aquí ha surgido en la teoría, reflejando una

tendencia muy extendida en la práctica, una disposición para erigir la crítica en algo «judicial». No se pueden leer muchas de las manifestaciones de esta escuela de crítica sin advertir que gran parte de ella es del tipo compensatorio, hecho que ha dado nacimiento a la burla de que los críticos son los que han fracasado como creadores. Gran parte de la crítica de tipo legalista procede de la desconfianza inconsciente en sí misma, y de una consecuente apelación a la autoridad para ser protegida. La percepción se obstruye y se interrumpe por el recuerdo de una regla influyente, y por la sustitución, experiencia directa, por el precedente y el prestigio. El deseo de una posición autoritaria conduce al crítico a hablar como si fuera el abogado de principios establecidos que tienen una soberanía incuestionable.

Desgraciadamente, tales actividades han infectado la concepción misma de la crítica. Un juicio definitivo, que arregla un asunto, es más afín con la naturaleza humana incorregible, que el juicio como desarrollo en el pensamiento de una percepción hondamente sentida. La experiencia adecuada original no es fácil de alcanzar; su realización es una prueba de sensibilidad nativa y de una experiencia madurada mediante amplios contactos. Un juicio como acto de investigación controlada, exige un trasfondo rico y una visión disciplinada. Es más fácil «decir» a la gente lo que debe creer, que discriminar y unificar. Y a un público habituado a que se le diga tal cosa más bien que a ser educado en la investigación del pensamiento, le gusta efectivamente que se le diga con claridad a qué atenerse.

La decisión judicial sólo puede hacerse sobre la base de las reglas generales que se supone pueden aplicarse a todos los casos. El daño hecho con ejemplos particulares de sentencias judiciales, como particulares, es mucho menos serio que el resultado obtenido al desarrollar la noción de las normas autoritarias; antecedentes y precedentes de que se dispone para juzgar. El llamado clasicismo del siglo XVIII alegaba que los antiguos proporcionaron modelos de los cuales podían derivarse reglas. La influencia de esta creencia se extendió de la literatura a otras ramas del arte. Reynolds recomendaba a los estudiantes de arte la observancia de las formas artísticas de los pintores romanos y umbríos, y los pre-

venía contra otros, decía de Tintoretto que sus invenciones eran «salvajes, caprichosas, extravagantes y fantásticas».

Una visión moderada de la importancia de los modelos proporcionados por el pasado es ofrecida por Matthew Arnold. Dice que la mejor manera de descubrir «qué poesía pertenece a la clase verdaderamente excelente, *y puede, por consiguiente, hacernos el mayor bien*, es tener siempre en nuestra mente los versos y expresiones de los grandes maestros, y aplicarlos como una piedra de toque a otra poesía». Niega que quiera decir que otra poesía deba reducirse a la imitación, pero dice que tales versos son una «infalible piedra de toque para descubrir la presencia o la ausencia de la cualidad altamente poética». Al lado del elemento moral implicado en las palabras que me he tomado la libertad de poner en cursiva, la idea de una prueba «infalible» está destinada, si se actúa de acuerdo con ella, a limitar la respuesta directa en la percepción, a introducir la autoconciencia y la dependencia de factores extraños. Todas estas consecuencias son dañinas para la apreciación vital. Además está implicada la cuestión de si las obras maestras del pasado se aceptan como tales por ser respuestas personales, no por la autoridad de la tradición y la convención. Matthew Arnold supone realmente una dependencia última, colocada sobre el poder personal de cada cual para una percepción justa.

Los representantes de la escuela de la crítica judicial, no parecen estar seguros de si los maestros son grandes porque observan ciertas reglas, o si las reglas que deben observarse ahora se derivan de la práctica de los grandes hombres. En general, se puede afirmar que la dependencia respecto a las reglas es la versión debilitada, mitigada, de una admiración anterior más directa, finalmente servil, de la obra de personalidades sobresalientes, pero ya sea que se establezcan por propia cuenta o se deriven de las obras maestras, las normas, prescripciones y reglas son generales en tanto que los objetos de arte son individuales. Las primeras no ocupan lugar en el tiempo, hecho ingenuamente enunciado al llamarlas eternas. No pertenecen ni a aquí ni a allí. Aplicándose a todo, no se aplican a nada en particular. A fin de obtener concreción, tienen que referirse para su ejemplificación a la obra de los «maestros». Así de hecho alientan la imitación. Los maestros mismos generalmente se sujetan a un aprendizaje, pero cuando maduran incorporan lo aprendido a su propia experiencia individual, visión y estilo. Son maestros precisamente porque no siguen ni modelos ni reglas, sino que subordinan ambas cosas para servir a la ampliación de su experiencia personal. Tolstoi habló como un artista cuando dijo que «nada contribuye tanto a la perversión del arte como esas autoridades establecidas por la crítica». Una vez que un artista es declarado grande «todas sus obras se consideran admirables y dignas de imitación [...] Toda obra falsa, alabada, es una puerta por la que se deslizan los hipócritas del arte».

Si la crítica judicial no aprende lecciones de modestia del pasado al que profesa estimación, no es por falta de material. Su historia es en general el registro de grandes desatinos. La exposición conmemorativa de la pintura de Renoir, en París, en el verano de 1933, fue la ocasión de exhumar algunas de las producciones de la crítica oficial de cincuenta años antes. Las afirmaciones varían desde que las pinturas causan náuseas como las producidas por el mareo de los barcos, o que son producto de mentes enfermas —una afirmación favorita— que mezclan a capricho los colores más violentos, hasta la aserción de que «son negaciones de todo lo permisible (palabra característica) en la pintura, de todo lo llamado luz, transparencia y sombra, claridad y dibujo». En 1897, un grupo de académicos (siempre los favoritos de la crítica judicial) protestaron contra el Museo de Luxemburgo por haber aceptado una colección de pinturas de Renoir, Cézanne y Monet, y uno de ellos afirmó que el Instituto no podía callar en presencia de tal escándalo, como era recibir una colección de locuras, puesto que dicha institución es el guardián de la tradición, otra idea característica de la crítica judicial.[1]

Hay, sin embargo, una cierta suavidad de tacto generalmente asociada a la crítica francesa. Para una declaración pronunciada con majestad real, debemos dirigirnos a las expresiones de un crítico americano con ocasión de la exposición Armory en Nueva

1. La mayor parte de la colección está ahora en el Louvre, comentario suficiente de la competencia de la crítica oficial.

York en 1913. Bajo el pretexto de la ineficacia de Cézanne, se dijo de él que era «un impresionista de segunda fila, que de vez en cuando tiene la buena suerte de pintar un cuadro moderadamente bueno». Las «crudezas» de Van Gogh son juzgadas como sigue: «un impresionista de moderada competencia, de mano pesada (!), que tenía poca idea de la belleza y echó a perder un montón de telas con cuadros crudos y sin importancia». Matisse es juzgado como quien ha «abandonado todo respeto a la técnica, todo sentimiento por su medio; que se contenta con manchar telas con vulgaridades lineales y tonales. Su negación de todo lo que implica el verdadero arte significa una nimia complacencia [...] No son obras de arte, sino débiles impertinencias». La referencia al «arte verdadero» es característica de la crítica judicial, nunca más injusta que en este caso, con su inversión de todo lo significativo en los artistas mencionados: Van Gogh es explosivo más que de mano pesada; Matisse es un técnico casi hasta el vicio, decorativo por inherencia más bien que vulgar; mientras que la expresión «de segunda fila» aplicable a Cézanne habla por sí misma. Sin embargo, este crítico había aceptado en su tiempo la pintura impresionista de Manet y Monet; fue en 1913 en vez de veinte años antes, y su índole espiritual sin duda erigirá a Cézanne y Matisse como modelos para condenar algún futuro movimiento en el arte de la pintura.

La «crítica», que se acaba de citar, iba precedida por otras observaciones que indicaban la naturaleza de la falacia siempre implícita en la crítica legalista: la confusión de una técnica particular con la forma estética. El crítico en cuestión citaba un comentario publicado de un visitante que no era un crítico profesional. Éste decía: «nunca he oído a una multitud hablar tanto sobre significado y sobre vida y tan poco sobre técnica, valores, tonos, dibujo, perspectiva, estudios en azul y blanco, etc.». Entonces el crítico judicial añade:

> Agradecemos este fragmento concreto que hace evidente la falacia que más que otra, amenaza extraviar y ofuscar completamente a los observadores demasiado confiados. Ir a esta exposición solicitando «significado» y «vida» a expensas de los asuntos de técnica no es simplemente errar la cuestión; es despedirla con ambas manos. En arte, los elementos de «significado» y «vida» no existen, hasta que el artista ha dominado los procesos técnicos con los cuales puede o no puede tener genio para darles (*sic*) el ser.

La falta de limpieza al dar por hecho que el autor del comentario trataba de excluir asuntos de técnica, es característica de la pretendida crítica judicial, y es significativa porque indica que el crítico sólo puede pensar en la técnica cuando se identifica con un modelo de procedimiento. Y este hecho es profundamente significativo, pues indica la fuente del fracaso aun de la mejor crítica judicial: su inhabilidad para enfrentarse con la aparición de nuevos modos de vida, de experiencias que demandan nuevos modos de expresión. Todos los pintores postimpresionistas (con la excepción parcial de Cézanne) han mostrado en sus primeras obras que tenían dominio de la técnica de los maestros que los precedieron inmediatamente. La influencia de Courbet, Delacroix, aun de Ingres, los penetra, pero las técnicas de estos maestros eran apropiadas para exponer viejos temas. Cuando estos pintores maduraron tenían nuevas visiones; vieron el mundo en modos a los que fueron insensibles los viejos pintores. Su nuevo asunto reclamaba una nueva forma. Y en virtud de la relatividad de la técnica respecto a la forma, se vieron obligados a experimentar, desarrollando nuevos procedimientos técnicos.[2] Un ambiente que ha cambiado física y espiritualmente reclama nuevas formas de expresión.

Repito que aquí hemos expuesto el defecto inherente de la mejor crítica judicial. El significado mismo de un nuevo movimiento importante en todo arte es que expresa algo nuevo en la experiencia humana, algún modo nuevo de interacción de la criatura viviente con su entorno, y la liberación de poderes anteriormente agarrotados o inertes. Las manifestaciones de este movimiento no pueden ser juzgadas, correctamente, cuando la forma se identifica con una técnica ya conocida. A menos que el crítico sea sensible, primero que nada al «significado y a la vida»

2. Véase *ante*, pág. 190.

como materia que requiere su propia forma, está desamparado ante la aparición de una experiencia con un nuevo carácter distintivo. Todo profesional está sujeto a la influencia de la costumbre y la inercia, y debe protegerse de esta influencia, abriéndose deliberadamente a la vida misma. El crítico judicial erige las cosas mismas que ponen en peligro su idea, en un principio y una norma.

La ineptitud desatinada de la mayor parte de la autodenominada crítica judicial ha provocado una reacción hacia el extremo opuesto. La protesta toma la forma de crítica «impresionista». Ésta sostiene, de hecho, que la crítica como juicio no es posible, y asume que el juicio debe reemplazarse por el enunciado de las respuestas del sentimiento y la imaginación que provoca el objeto de arte. En teoría, aunque no siempre en la práctica, tal crítica reacciona contra la «objetividad» estandarizada de las reglas y de los precedentes establecidos, para llegar al caos de una subjetividad que carece de control objetivo, y que produciría, si fuera seguida lógicamente, una mezcla de impropiedades, cosa que a veces sucede. Jules Lemaître ha dado una formulación casi canónica del punto de vista impresionista. Dice: «La crítica, cualquiera que sean sus pretensiones, nunca puede ir más allá de definir la impresión, que en un momento dado nos produce una obra de arte, en la que el artista mismo ha registrado la impresión que recibió del mundo en un instante concreto».

El enunciado comprende una implicación que, al hacerse explícita, va más allá de la intención de la teoría impresionista. Definir una impresión significa mucho más que expresarla simplemente. Las impresiones, efectos cualitativos totales no analíticos, que nos producen las cosas y acontecimientos, son los antecedentes de todos los juicios.[3] El comienzo de una nueva idea, que termina quizá en un juicio elaborado, después de una investigación extensa, es una impresión, aun en el caso del científico o el

3. Véanse *ante*, págs. 245-246.

filósofo. Pero definir una impresión es analizarla, y el análisis sólo puede continuar cuando va más allá de la impresión, refiriéndola a las bases en que descansa y a las consecuencias que implica. Y este procedimiento es un juicio. Aun si el que comunica su impresión confina su exposición, su demarcación y delimitación, a las bases en que descansa su propio temperamento e historia personal, tomando al lector francamente como confidente, va, más allá de la mera impresión, a algo que le es objetivo. Así da al lector la base para lograr una «impresión» propia más objetivamente fundada que una impresión apoyada en un mero «me parece». Se da entonces al lector experimentado los medios de discriminar impresiones diferentes de diferentes personas, sobre la base de la dirección y experiencia de la persona que las tiene.

La referencia a bases objetivas que comienzan con la afirmación de la historia personal, no puede detenerse aquí. La biografía del que define su expresión no está situada dentro de su propio cuerpo y mente. Es lo que es, en virtud de sus interacciones con el mundo externo, un mundo que en algunos de sus aspectos y fases es común a otros. Si el crítico es sabio, juzga la impresión que ocurre en cierto momento de su propia historia considerando las causas objetivas que intervinieron en ella. Si no lo hace, al menos implícitamente, el lector que discrimina tiene que hacer semejante tarea en vez de él, a menos que se entregue ciegamente a la «autoridad» de la impresión misma. En este último caso no hay diferencia entre las impresiones; la visión del hombre cultivado y la expansión de un entusiasta inmaduro están al mismo nivel.

La proposición citada de Lemaître tiene otra implicación significativa. Establece una proporción objetiva: lo que el asunto es al artista, es la obra de arte al crítico. Si el artista es torpe y no impregna su impresión inmediata con significados derivados de una experiencia rica anterior, su producto es magro y su forma mecánica. El caso no es distinto para el crítico. La referencia a la impresión del artista como sucediendo en un «cierto instante» y la del crítico como teniendo lugar «en un momento dado», contiene una sugestión ilícita. Sugiere que existiendo la impresión en un momento particular, su importancia se limita a ese breve espacio de

tiempo. Esta implicación es la falacia fundamental de la crítica impresionista. Toda experiencia, aun la que contiene una conclusión debida a un largo proceso de investigación y reflexión, existe en un «momento dado». Inferir de este hecho que su importancia y validez son asuntos del momento pasajero, es reducir toda experiencia a un caleidoscopio movedizo de incidentes sin sentido.

Además, la comparación de la actitud de un crítico frente a la obra de arte con la del artista frente a su asunto, resulta fatal para la teoría impresionista. Porque la impresión del artista no consiste en impresiones; consiste en un material objetivo elaborado por medio de la visión imaginativa. El asunto está cargado de los significados que resultan del intercambio con el mundo común. El artista en la más libre expresión de sus propias respuestas, está bajo fuertes compulsiones objetivas. La dificultad de gran parte de la crítica, sin la etiqueta impresionista, es que el crítico no toma una actitud frente a la obra criticada semejante a la que el artista toma frente a las «impresiones que ha recibido del mundo». El crítico puede caer en impropiedades y dichos arbitrarios mucho más pronto que el artista. Todo desajuste entre el artista y su asunto es rápidamente percibido por el ojo y el oído, mientras que un desajuste similar en el terreno de la crítica puede, más fácilmente, pasar desapercibido. La tendencia del crítico a permanecer en un mundo aparte es muy grande en todos los casos, sin que la sancione ninguna teoría especial.

Si no fuera por los desatinos de la crítica judicial, desatinos que proceden de la teoría que sostiene, difícilmente se hubiera producido la reacción de la teoría impresionista. Como la primera establece nociones falsas de los valores y normas objetivos (estándares) fue fácil al crítico impresionista alegar que no hay en absoluto valores objetivos. Como la primera adopta virtualmente una concepción de las normas (estándares) externas, que se deriva del uso práctico de las normas legalmente definidas, la última afirma que no hay criterios de ninguna especie. En su significación precisa, una norma externa (estándar) no es ambigua, sino una medida cuantitativa. El metro, como unidad de longitud, el litro, como medida de una capacidad líquida, son precisas en lo posible mediante definiciones legales. La norma de medida líquida para Gran Bretaña fue definida, por ejemplo, en un acto del Parlamento en 1825. Es un continente de diez libras de peso de agua destilada, pesada en el aire, cuando el barómetro está a treinta pulgadas y el termómetro Fahrenheit a sesenta y dos grados.

Éstas son las características de un estándar. Es una cosa física particular que existe bajo ciertas condiciones físicas específicas; *no* es un valor. La yarda es un palo y el metro es una barra depositada en París. En segundo lugar, los estándares son medidas de cosas definidas, de longitudes, pesos, capacidades. Las cosas medidas no son valores, aun cuando es de gran valor social que seamos capaces de medirlas, puesto que las propiedades de las cosas respecto a la talla, volumen, peso, son importantes para el cambio comercial. Finalmente, como normas de medida, los estándares definen a las cosas respecto a la cantidad. Ser capaz de medir cantidades es una gran ayuda para pronunciar juicios, pero no es en sí misma un modo de juicio, siendo el estándar una cosa externa y pública, que se aplica físicamente. El metro se pone físicamente sobre las cosas que se miden para determinar su longitud.

Por consiguiente, cuando la palabra «estándar» se usa respecto al juicio de obras de arte, sólo produce confusión, a menos que advirtamos la diferencia radical en el significado que aquí se da al estándar respecto a los estándares de medida. El crítico realmente juzga, no mide un hecho físico. Se ocupa de algo individual, no comparativo, como toda medida. Su asunto es cualitativo, no cuantitativo. No existe ninguna cosa externa y pública, definida por la ley, que sea la misma para todas las transacciones, y que pueda ser aplicada físicamente. Cuando un niño puede usar un metro, puede medir como la persona más experimentada y madura, puesto que medir no es un juicio, sino una operación física ejecutada para determinar un valor de cambio o para ayudar a alguna operación física posterior, como el carpintero que mide las tablas con que construye. No se puede decir lo mismo del juicio del valor de una idea, o del valor de una obra de arte.

En virtud de que los críticos no se dan cuenta de la diferencia entre lo que significa un estándar aplicado a la medición y uno usado en el juicio o la crítica, Mr. Grudin puede decir de un críti-

co que cree en un estándar fijo para las obras de arte: «su procedimiento es ir de excursión en busca de palabras y nociones para apoyar sus demandas, donde quiera que las pueda encontrar; y tiene que atenerse a los significados que encuentra en las rarezas y los fines pertenecientes a varios campos y que reúne en una pésima doctrina crítica». Y esto, añade con severidad, aunque no demasiada, es el procedimiento usual seguido por los críticos literarios.

No obstante, de la ausencia de un objeto exterior determinado, uniforme y público, no se sigue que la crítica objetiva de arte sea imposible, sino que la crítica es juicio y que, como todo juicio, implica una aventura, un elemento hipotético que se aplica a las cualidades de un objeto, y se ocupa de un objeto individual que no se presta a comparaciones con cosas diferentes, mediante una regla externa preestablecida. El crítico se revela a sí mismo en su crítica por los elementos de aventura que despliega. Vaga en otro campo y confunde los valores, cuando se aparta del objeto que está juzgando. En ninguna parte son tan odiosas las comparaciones como en las bellas artes.

Se dice que la estimación se hace respecto a los valores, y se supone corrientemente que la crítica es un proceso de valoración. Por supuesto, hay verdad en esta concepción. No obstante, en la interpretación corriente dicha verdad va acompañada por un cúmulo de equívocos. Después de todo, nos ocupamos de los valores de un poema, una pieza de teatro, una pintura. Nos damos cuenta de ellos como cualidades-en-relaciones-cualitativas. No las categorizamos *como* valores. Podemos declarar que una pieza de teatro es bella o «un asco». Sin embargo, si llamamos valorar a tal caracterización directa, entonces la crítica no es valorar, sino una cosa muy diferente de una jaculatoria directa. La crítica es una investigación de las propiedades del objeto, que puedan justificar la reacción directa. Y, sin embargo, si la búsqueda es sincera y posee información, no se ocupa de valores, sino de las propiedades objetivas del objeto considerado; si es una pintura, se ocupa de sus colores, luces, colocaciones, volúmenes en sus mutuas relaciones. Es una inspección. El crítico, al final, puede o no pronunciarse definitivamente sobre el «valor» total del objeto. Si así lo hace, su pronunciación será más inteligente que de otro modo, en virtud de que su estimación perceptiva ha sido convenientemente instruida. Sin embargo, cuando resume su juicio del objeto, si es prudente, debe hacerlo de manera que sea un sumario del resultado de su examen objetivo. Se dará cuenta de que su aserción de «bueno» o «malo» en este o aquel grado es algo cuya bondad o maldad debe ser verificada por otras personas en su comercio perceptivo directo con el objeto. Su crítica aparece como un documento social y puede ser comprobada por otras personas que disponen del mismo material objetivo. Por lo tanto, si el crítico es sabio, incluso para pronunciarse acerca de lo bueno y lo malo, de lo grande y lo pequeño en valor, pondrá más énfasis en los rasgos objetivos que sostienen su juicio que en los valores, en el sentido de excelencia o pobreza. Entonces su revisión puede ser un auxilio para otros en la experiencia directa, como el informe sobre un país ayuda al que viaja a través de él, mientras que los dictados sobre el valor limitan la experiencia personal.

Si no hay estándares para las obras de arte y, por lo tanto, para la crítica (en el sentido en que hay estándares para la medición), hay, sin embargo, criterios de juicio, de manera que la crítica no cae en el terreno del mero impresionismo. La discusión de la forma en relación con la materia, del significado del medio en el arte, de la naturaleza del objeto expresivo, ha sido un intento del autor para descubrir alguno de estos criterios. No obstante, tales criterios no son reglas o prescripciones, sino el resultado de una aspiración a descubrir lo que es una obra de arte en la experiencia: el tipo de experiencia que la constituye. Las conclusiones hasta donde son válidas se usan como instrumentos de la experiencia personal, no como dictados sobre lo que debe ser la actitud de todos. Si exponemos lo que una obra de arte es como experiencia, las experiencias particulares de obras particulares de arte pueden ser más pertinentes al objeto experimentado, más conscientes de su propio contenido e intención. Esto es todo lo que puede hacer cualquier criterio; y si estas conclusiones resultaran insuficientes, deberíamos entonces establecer mejores crite-

rios examinando mejor la naturaleza de las obras de arte en general como modos de la experiencia humana.

La crítica es juicio. El material del que surge el juicio, es la obra, el objeto, pero se trata de este objeto en la medida en que interviene en la experiencia del crítico por interacción con su propia sensibilidad, su conocimiento y su caudal de experiencias pasadas. Por consiguiente, en lo que respecta a su contenido, los juicios variarán con el material concreto, que los debe sostener si la crítica es pertinente y válida. Sin embargo, los juicios tienen una forma común, porque todos desempeñan ciertas funciones. Estas funciones son la discriminación y la unificación. El juicio tiene que producir una conciencia más clara de las partes constituyentes y descubrir hasta dónde son coherentes al relacionarse para formar un todo. La teoría da los nombres de análisis y síntesis a la ejecución de estas funciones. Éstas no pueden separarse, porque el análisis es el descubrimiento de la parte como parte de un todo; de los detalles y particularidades como pertenecientes a la situación total, al universo del discurso. Esta operación es lo opuesto a la fragmentación o disección, aun cuando se requiere algo de esto, para hacer posible el juicio. No pueden darse reglas para ejecutar un acto tan delicado como la determinación de las partes significativas, y de sus lugares y pesos respectivos en el todo. Ésta es quizá la razón de que las disertaciones escolares sobre literatura sean a menudo simples enumeraciones escolásticas de minucias, y las llamadas críticas de pintura sean semejantes a los análisis de los manuscritos por los expertos.

El juicio analítico es una prueba para la mente del crítico, puesto que la mente, como organización en percepciones de significados que se derivan de intercambios previos con los objetos, es el órgano de la discriminación. Por lo tanto, la salvaguardia del crítico es un ardiente interés bien informado. Digo «ardiente» porque sin sensibilidad natural en relación con un intenso gusto por ciertos asuntos, aun cuando el crítico tenga un amplio saber, será tan frío que su corazón no tendrá ocasión de penetrar en la obra

de arte. El crítico permanecerá fuera de ella. Sin embargo, a menos que el afecto esté informado por la intuición que produce una experiencia rica y plena, el juicio será unilateral y no se elevará sobre el nivel de un sentimentalismo rebosante. El saber debe ser el combustible del interés ardiente, porque en el campo del arte este interés informado significa para el crítico familiaridad con la tradición de su arte particular; una familiaridad que es más que conocimiento sobre él, puesto que se deriva de la intimidad personal con los objetos que han formado la tradición. En este sentido la familiaridad con las obras maestras, y con las que lo son menos, es una «piedra de toque» de la sensibilidad, aun cuando no una dictadora de las estimaciones. Porque las obras maestras sólo pueden ser estimadas críticamente cuando se colocan en la tradición a la que pertenecen.

No hay arte en el que haya solamente una única tradición. El crítico que no se da cuenta íntimamente de las tradiciones es limitado y sus críticas serán unilaterales hasta la deformación. Las críticas de la pintura postimpresionista que se han citado, vienen de personas que pensaban ser expertas en virtud de una iniciación exclusiva en una sola tradición. En las artes plásticas hay la tradición del arte negro, del persa, del egipcio, del chino y del japonés, así como las tradiciones del arte florentino y veneciano, para mencionar algunas sobresalientes. Es por la falta del sentido de la variedad de tradiciones por lo que la actitud de diferentes períodos frente a las obras de arte parece venir por esas inestables variaciones de las modas: la sobreestimación de Rafael y de la escuela romana, por ejemplo, a expensas de Tintoretto y del Greco antes en boga. La mayor parte de las controversias interminables y estériles de los críticos que se adhieren exclusivamente al «clasicismo» o al «romanticismo», tienen la misma fuente. En el campo del arte hay muchas mansiones que los artistas han construido.

A través del conocimiento de cierta variedad de condiciones, el crítico se da cuenta de la gran variedad de materiales que se pueden usar (puesto que se han usado) en el arte. Se salva del juicio rápido de que esta o aquella obra es deficiente estéticamente porque es de una materia no acostumbrada y cuando revisa una obra cuya

materia no tiene un precedente conocido, tendrá la prudencia de no condenarla precipitadamente. Puesto que la forma está siempre integrada a la materia, apreciará también, si su propia experiencia es genuinamente estética, la multitud de formas especiales que existen y evitará identificar la forma por excelencia con alguna técnica que él haya dado en preferir. En suma, no solamente ampliará su base y su bagaje general, sino que se familiarizará, hasta la saturación, con una cuestión más fundamental, las condiciones bajo las cuales el tema de diversos modos de experiencia marcha a su cumplimiento. Y este movimiento constituye el contenido accesible, objetivo y público de todas las obras de arte.

El conocimiento de muchas tradiciones no es enemigo de la discriminación. Así como he hablado mucho de condenas pronunciadas por la crítica judicial, sería fácil citar un igual número de desatinos egregios en elogios fuera de lugar. La ausencia de familiaridad simpática con ciertas tradiciones, predispone al crítico a apreciar las obras de arte académicas siempre que estén hechas con una facilidad técnica excelente. La pintura italiana del siglo XVII fue recibida con una aclamación que estaba lejos de merecer, simplemente porque llevaba al extremo, con habilidad técnica, factores que el primitivo arte italiano había mantenido dentro de sus límites. El conocimiento de una amplia serie de tradiciones es una condición para la discriminación exacta y severa. Porque sólo por medio de tal conocimiento puede el crítico descubrir la intención de un artista y la adecuación de su ejecución. La historia de la crítica está llena de cargos lanzados por descuido y capricho, que no se habrían hecho si hubiera habido un conocimiento adecuado de las tradiciones, y está lleno de elogios para obras que no tienen más mérito que el uso hábil de materiales.

En muchos casos, la discriminación de un crítico tiene que acompañarse del conocimiento del desarrollo de un artista, como se manifiesta en la sucesión de sus obras. Sólo raras veces puede ser criticado un artista por un solo espécimen de su actividad. Tal incapacidad no se debe solamente a que incluso Homero a veces flaquea, sino a que la comprensión de la lógica del desarrollo de un artista es necesaria para discriminar su intención en cualquiera de sus obras. La posesión de esta comprensión ensancha y refina la base sin la cual el juicio es ciego y arbitrario. Las palabras de Cézanne sobre la relación de los ejemplares de la tradición con el artista son aplicables al crítico.

> El estudio de los venecianos, especialmente de Tintoretto, nos coloca en una constante búsqueda de los medios de expresión, que seguramente nos conducirá a experimentar en la naturaleza nuestros propios medios expresivos [...] El Louvre es un buen libro de consulta, pero sólo un intermediario. La diversidad de las escenas de la naturaleza es realmente un estudio prodigioso que emprender [...] El Louvre es un libro donde aprendemos a leer. Sin embargo, no nos contentaríamos conservando la fórmula de nuestros ilustres predecesores. Dejémoslos para estudiar a la hermosa naturaleza y tratar de expresarla de acuerdo con nuestro temperamento personal. El tiempo y la reflexión modifican gradualmente la visión, y al fin llega la comprensión.

Si cambiáramos los términos necesarios, quedaría manifiesto el procedimiento del crítico.

El crítico y el artista tienen igualmente sus predilecciones. Hay unos aspectos de la naturaleza y de la vida que son duros y otros blandos; unos austeros e incluso descoloridos, y otros que tienen un encanto atractivo; unos son excitantes y otros apaciguan, y así sucesivamente casi hasta el infinito. Muchas escuelas de arte exhiben una tendencia en una dirección u otra, entonces algún modo original de visión capta la tendencia y la lleva hasta su límite. Se puede ver, por ejemplo, el contraste entre lo «abstracto» y lo «concreto», es decir, el más familiar. Algunos artistas trabajan por una extrema simplificación, sintiendo que la complejidad interna conduce a una superfluidad que distrae la atención; para otros, el problema es la multiplicación de las especificaciones internas hasta un grado extremo coherente con la organización.[4] También se puede ver la diferencia entre la aproximación franca y abierta y la indirec-

4. Mientras que los dos ejemplos de arte animal son dados primariamente para señalar la naturaleza de la «esencia» en el arte, también ejemplifican estos dos métodos.

ta y alusiva a una materia vaga, que lleva el nombre de simbolismo. Hay artistas que tienden hacia lo que Thomas Mann llama lo oscuro y lo muerto y otros que se deleitan con la luz y el aire.

No es necesario decir que toda dirección tiene dificultades y peligros que aumentan al aproximarse a su límite. Lo simbólico puede perderse en la ininteligibilidad y el método directo en lo banal. El método «concreto» termina en una mera ilustración y el «abstracto» en un ejercicio científico, y así sucesivamente. Sin embargo, cada uno se justifica cuando la materia y la forma alcanzan el equilibrio. El peligro es que el crítico, guiado por su personal predilección o más a menudo por un convencionalismo de partido, tome algún procedimiento como criterio de juicio y condene toda desviación de él como apartamiento del arte mismo. Entonces falla el punto central de todo arte, la unidad de forma y materia, y falla porque carece de la adecuada simpatía —por su unilateralidad natural y adquirida—, hacia la inmensa variedad de interacciones entre la criatura viviente y su mundo.

Hay una fase unificadora del juicio, así como también una discriminadora, conocidas técnicamente como síntesis distinta del análisis. Esta fase unificadora aún más que la analítica, es una función de la respuesta creadora del individuo que juzga. Es la intuición. No hay reglas que dar para su práctica. En este punto es donde la crítica se convierte en un arte, o mejor, en un mecanismo operado por preceptos de acuerdo con un patrón previo. El análisis y la discriminación deben desembocar en la unificación, porque para ser una manifestación del juicio debe distinguir el peso y la función de las particularidades y partes en la formación de una experiencia integral. Sin un punto de vista unificador basado en la forma objetiva de una obra de arte, la crítica termina en la enumeración de detalles. El crítico actúa a la manera de Robinson Crusoe cuando se sienta y hace una lista del debe y el haber de sus aventuras y dificultades. El crítico apunta las censuras y los méritos y luego hace el balance. Puesto que el objeto es un todo integral si es una obra de arte, tal método es tan aburrido como irrelevante.

Que el crítico deba descubrir algún aspecto o modelo unificador, que está en todos los detalles, no significa que deba él mismo

producir un todo integral. A veces los mejores críticos sustituyen con una obra de arte propia la que están tratando. El resultado puede ser arte, pero no es crítica. La unidad que traza el crítico debe estar en la obra de arte como su característica. Esta afirmación no significa que haya sólo una idea o forma unificadora en una obra de arte. Hay muchas, en proporción a la riqueza del objeto en cuestión. Lo que se quiere decir es que el crítico debe captar alguna tensión o modo que está ahí realmente y extraerlo con tal claridad que el lector tenga una nueva clave y guía en su propia experiencia.

Una pintura puede unificarse mediante relaciones de luz, de planos, de color estructuralmente empleado, y un poema mediante una cualidad predominante lírica o dramática. Una y la misma obra de arte presenta diferentes aspectos y diferentes facetas a diferentes observadores, como un escultor puede ver diferentes figuras implícitas en un bloque de piedra. Un modo de unificación de parte del crítico es tan legítimo como otro, siempre que llenen dos condiciones. Una de ellas es que el tema y aspecto que elige el interés esté realmente presente en la obra y la otra es la exhibición concreta de esta condición suprema: la tesis directiva debe mantenerse coherentemente a través de todas las partes de la obra.

Goethe, por ejemplo, ofreció una manifestación notable de crítica «sintética» en su descripción del carácter de Hamlet. Su concepción del carácter esencial de Hamlet ha permitido a muchos lectores ver en la obra cosas que de otro modo hubieran escapado a su atención, ha servido como un hilo, o más bien como una fuerza centralizadora. Sin embargo, su concepción no es la única manera de enfocar los elementos de la obra. Los que vio Edwin Booth en su boceto del carácter, pueden bien alejar la idea de que la clave de Hamlet, como ser humano, se encuentra en las líneas dichas a Guildenstern después de que éste no ha podido tocar una flauta.

> ¡Mira qué cosa tan indigna has hecho de mí! Podrías tocar algo sobre mí, podría parecer que conoces mis fines, podrías arrancar el corazón de mi misterio, podrías hacerme sonar desde mi nota más

baja hasta la cima de mi compás; y hay mucha música, una voz excelente en este pequeño órgano, pero no puedes hacerlo hablar. ¡Ah!, ¿tú piensas que es más fácil tocarme a mí que a una flauta?

Es costumbre tratar el juicio y las falacias en íntima conexión. Las dos grandes falacias de la crítica estética son la reducción, y la confusión de categorías. La falacia reductiva proviene de la excesiva simplificación. Se produce cuando algún elemento constituyente de la obra de arte se aísla y, entonces, el todo se reduce a los términos de este simple elemento aislado. Algunos ejemplos generales de esta falacia se han considerado en capítulos anteriores: por ejemplo, en el aislamiento de la cualidad sensible, como el color y el tono, de sus relaciones; el aislamiento del elemento puramente formal; o bien cuando una obra de arte se reduce a los valores exclusivamente representativos. El mismo principio se aplica cuando se toma a la técnica separadamente de su conexión con la forma. Un ejemplo más específico se encuentra en la crítica hecha desde el punto de vista histórico, político o económico. No cabe duda de que el medio cultural está dentro y fuera de las obras de arte. Interviene como constituyente genuino, y su reconocimiento es parte de una discriminación justa. La suntuosidad de la aristocracia veneciana y la riqueza comercial son constituyentes genuinos de la pintura de Tiziano. Con todo, la falacia de reducir sus pinturas a documentos económicos, como lo oí una vez de un guía «proletario» en el Ermitage de Leningrado, es demasiado evidente para requerir una mención, si no fuera porque es un caso que a menudo sucede, en modos tan sutiles que no son fácilmente perceptibles. Por otro lado, la simplicidad y austeridad religiosas de las estatuas y pinturas francesas del siglo XII, que provienen de su medio cultural, son consideradas, independientemente de las cualidades estrictamente plásticas de los objetos en cuestión, como sus cualidades estéticas esenciales.

Una forma más extrema de la falacia reductiva existe cuando las obras de arte son «explicadas» o «interpretadas» basándose en los factores que están incidentalmente dentro de ellas. La mayor parte de la llamada «crítica» psicoanalítica es de esta naturaleza.

Factores que pueden —o no— haber desempeñado parte en la generación causal de una obra de arte, son tratados como si «explicaran» el contenido estético de la obra de arte misma. Sin embargo, ésta es lo que es, ya sea que una fijación paterna o materna, o una referencia especial a las susceptibilidades de una esposa, entren en su producción. Si los factores mencionados son reales y no especulativos, son relevantes quizás para la biografía, pero completamente impertinentes respecto al carácter de la obra misma. Si ésta tiene defectos, son faltas que deben descubrirse en la construcción del objeto mismo. Si un complejo de Edipo es parte de la obra de arte, puede ser descubierto por sí mismo. No obstante, la crítica psicoanalítica no es la única especie que cae dentro de esta falacia, que comparece siempre que algún evento ocasional en la vida del artista, algún incidente biográfico, se toma como si fuera una especie de sustituto para apreciar el poema resultante.[5]

La otra forma principal en que prevalece este tipo de falacia reductiva es la llamada crítica sociológica. *The House of Seven Gables* de Hawthorne, *Walden* de Thoreau, los *Ensayos* de Emerson, *Huckleberry Finn* de Mark Twain, tienen una relación indudable con los entornos respectivos en que se produjeron. La información histórica y cultural puede arrojar luz sobre las causas de su producción, pero cuando todo esto está dicho y hecho, cada obra es sólo lo que es artísticamente, y sus méritos y deméritos estéticos están dentro de ella. El conocimiento de las condiciones sociales de producción, cuando es conocimiento realmente, tiene un valor genuino. Sin embargo, no es un sustituto para la comprensión del objeto en sus propias cualidades y relaciones. El dolor de cabeza, el cansancio de los ojos, la indigestión, pueden haber desempeñado parte en la producción de algunas obras de literatura; pueden aún dar cuenta, desde el punto de vista causal, de algunas de las cualidades de la literatura producida, pero el conocimiento de ellas debe considerarse parte del conocimiento médico de las causas y efectos, no del juicio de lo producido,

5. Martin Schuetze, en sus *Academic Illusions*, da ejemplos detallados pertinentes a esta clase de falacia y los muestra como el caudal circulante de todas las escuelas de interpretación estética.

aun cuando su conocimiento induzca una especie de piedad moral hacia el autor, que de otro modo no hubiéramos compartido.

Así llegamos a la otra gran falacia del juicio estético que, en verdad, se mezcla con la falacia reductiva: la confusión de categorías. El historiador, el fisiólogo, el biógrafo y el psicólogo tienen sus propios problemas y sus propias concepciones directivas que controlan las investigaciones que emprenden. Las obras de arte los proveen de datos apropiados para la prosecución de sus investigaciones especiales. El historiador de la vida griega no puede construir su relación de la vida griega si no es tomando en cuenta los monumentos del arte griego; son tan adecuados y tan preciosos para su propósito, como las instituciones políticas de Atenas y Esparta. Las interpretaciones filosóficas de las artes proporcionadas por Platón y Aristóteles son documentos indispensables para el historiador de la vida intelectual de Atenas. No obstante, el juicio histórico no es juicio estético. Hay categorías —es decir, concepciones que controlan la investigación— apropiadas a la historia y sólo producen confusión cuando se usan para controlar la investigación en el arte, que también tiene sus propias ideas.

Lo que es cierto acerca de las referencias históricas, lo es también acerca de otros modos de tratar el arte. Existen aspectos matemáticos de la escultura y la pintura, así como de la arquitectura. Jay Hambidge ha escrito un tratado sobre las matemáticas de los vasos griegos. Se ha escrito una obra ingeniosa sobre los elementos matemáticamente formales de la poesía. El biógrafo de Goethe o Melville iría a la deriva si no usara sus productos literarios, cuando construye un retrato de sus vidas. Los procesos personales que acompañaron la construcción de las obras de arte son datos preciosos para el estudio de ciertos procesos mentales, como también el registro de los procedimientos usados por los investigadores científicos, es significativo para el estudio de las operaciones intelectuales.

La frase «confusión de categorías» suena de modo intelectualista. Su contrapartida práctica es la confusión de valores.[6] Tanto

6. Hay un capítulo significativo con este título en *La Experiencia Estética* de Buermeyer.

los críticos como los teóricos son dados a intentar traducir lo característicamente estético en términos de algún otro tipo de experiencia. La forma más común de esta falacia es sostener que el artista comienza a trabajar con un material que ya tiene un estado reconocido, moral, filosófico, histórico o lo que sea, y que luego lo hace más paladeable sazonándolo emocionalmente y adornándolo con la imaginación. Se trata a la obra de arte como si fuera una reedición de valores ya corrientes en otros campos de la experiencia.

No puede haber duda, por ejemplo, de que los valores religiosos han ejercido una influencia sobre el arte, casi incomparable. Por un largo período en la historia europea, las leyendas hebreas y cristianas forman el material de todas las artes. Sin embargo, este hecho por sí mismo no nos dice nada sobre los valores característicamente estéticos. La pintura bizantina, rusa, gótica e italiana primitiva, es toda igualmente «religiosa». No obstante, cada una tiene sus propias cualidades estéticas. Sin duda que las diferentes formas están conectadas con las diferencias de pensamiento y práctica religiosos, pero estéticamente la influencia de la forma en mosaico es una consideración más pertinente. La cuestión que se implica es relativa a la diferencia entre el material y la materia a que nos hemos referido frecuentemente en discusiones anteriores. El medio y el efecto son las cuestiones importantes. Por esta razón obras de arte recientes que no tienen contenido religioso producen un profundo efecto religioso. Me imagino que el arte majestuoso del *Paraíso Perdido* será más admitido y el poema será leído más ampliamente, cuando esas cuestiones específicas de teología protestante hayan caído en la indiferencia y el olvido. Y esta opinión no implica que la forma sea independiente de la materia, sino que la sustancia *artística* no es idéntica con el tema, así como la forma del *Antiguo Marinero* no es idéntica con la historia que es su tema. La *mise-en-scène* de la representación de Milton sobre la acción dramática de las grandes fuerzas no es por necesidad estéticamente difícil, como no lo es la de la *Ilíada*, para el lector moderno. Hay una diferencia profunda entre el vehículo de una obra de arte, el porteador intelectual mediante el cual un ar-

tista recibe su asunto y lo transmite a su público inmediato, y la materia y la forma de su obra.

La influencia directa de lo científico sobre los valores artísticos es mucho menor que la de la religión. Sería muy valiente el crítico que afirmara que las cualidades artísticas de las obras de Dante o de Milton resultan afectadas por su aceptación de una cosmogonía que ya no tiene legitimidad científica. Pienso que Wordsworth habló con verdad respecto al futuro cuando dijo que

> [...] si la labor de los hombres de ciencia crea alguna vez alguna revolución material directa o indirecta, en nuestra condición o en las impresiones que recibimos habitualmente, el Poeta no podrá quedarse al margen como en el presente [...] estará a su lado, llevando la sensación a los objetos de la ciencia misma. Los descubrimientos más remotos del químico, del botánico o del geólogo serán objetos tan propios para el arte del Poeta como cualquiera de los que emplea, si alguna vez llega la época en que estas cosas nos sean familiares, y las relaciones bajo las que las contemplan los seguidores de las ciencias respectivas, lleguen a ser manifiesta y palpablemente tan materiales para nosotros como los seres que gozan y sufren.

Con todo, la poesía no será a este respecto una popularización de la ciencia, ni serán sus valores característicos los de la ciencia.

Hay críticos que confunden los valores estéticos con los valores filosóficos, especialmente con los establecidos por los filósofos moralistas. T. S. Eliot, por ejemplo, dice que «la más verdadera filosofía es el mejor material para el más grande de los poetas», e implica que el poeta hace más accesible el contenido filosófico, añadiéndole cualidades sensibles y emocionales. Lo que sea la «filosofía más verdadera» es una cuestión en disputa, pero los críticos de esta escuela no carecen, sobre este punto, de convicciones definidas, por no decir dogmáticas. Sin ninguna competencia particular y especial en el pensamiento filosófico, están dispuestos a pronunciar juicios *ex cathedra,* porque son los representantes de alguna concepción de la relación del hombre con el universo, que floreció en alguna época pasada. Consideran su restauración como esencial a la redención de la sociedad de su mal estado presente. Y fundamentalmente, sus críticas son recetas morales. Puesto que los grandes poetas han tenido diferentes filosofías, la aceptación de su punto de vista implica que si aprobamos la filosofía de Dante debemos condenar la poesía de Milton, y si aceptamos la de Lucrecio, debemos encontrar la poesía de los otros dos terriblemente defectuosa. ¿Y sobre la base de alguna de estas filosofías, dónde colocamos a Goethe? Y, sin embargo, éstos son nuestros grandes poetas «filosóficos».

Definitivamente, toda confusión de valores procede de la misma fuente: desatender la significación intrínseca del medio. El uso de un medio particular, una lengua especial que tiene sus propias características, es la fuente de todo arte, filosófico, científico, tecnológico y estético. Las artes de la ciencia y de la política, de la historia, de la pintura y la poesía, tienen todos finalmente el mismo *material*; aquel que se constituye por la interacción de la criatura viviente con su circunstancia. Difieren en los medios con los cuales transmiten y expresan su material, no en el material mismo. Cada uno transforma alguna fase de la materia prima de la experiencia en nuevos objetos, de acuerdo con su propósito, y cada propósito demanda un medio particular para su ejecución. La ciencia usa el medio adaptado al propósito del control y la predicción, del aumento del poder; es un arte.[7] Bajo condiciones particulares su materia puede también ser estética. Siendo el propósito del arte estético la exaltación de la experiencia directa misma, usa el medio adecuado para el cumplimiento de ese fin. El equipo necesario del crítico es, primero, tener la experiencia y luego manifestar sus elementos constitutivos en términos del medio usado. El fracaso en cualquiera de estos aspectos produce inevitablemente una confusión de valores. Tratar a la poesía como si una filosofía, aun una «verdadera» filosofía, fuera su material específico, sería como suponer que la literatura tiene como material a la gramática.

Un artista puede, naturalmente, *tener* una filosofía y esta filosofía puede influir en su trabajo artístico. Como su medio son las

7. Éste es el punto que yo he subrayado en *Quest for Certainty*, capítulo IV. (Trad. cast.: *La busca de la certeza*, México, F.C.E., 1952.)

palabras, que son ya el producto del arte social y están ya cargadas con significados morales, el literato recibe más a menudo la influencia de una filosofía, que los artistas que trabajan con un medio plástico. Santayana es un poeta que es también filósofo y crítico. Además, ha enunciado el criterio que emplea en la crítica, y el criterio es precisamente lo que muchos críticos no enuncian y aparentemente no advierten. De Shakespeare dice: «[...] el cosmos le elude, no parece sentir la necesidad de construir esa idea. Pinta la vida humana en toda su riqueza y variedad, pero deja esa vida sin un marco, en consecuencia, sin un significado». Puesto que las diversas escenas y caracteres presentadas por Shakespeare tienen cada una su propio marco, el pasaje evidentemente implica la falta de un marco particular, a saber, el marco cósmico total. Lo que supone esta ausencia no es una cuestión abierta a la conjetura; al contrario, está claramente enunciada. «No hay una concepción *fija* de ninguna fuerza, natural o moral, que *domine y trascienda* nuestras energías mortales.» La queja de Santayana es por falta de «totalidad»; y plenitud no es totalidad. «Lo que se requiere para la *totalidad teórica* no es este o aquel sistema determinado, sino algún *sistema.*»

En contraste con Shakespeare, Homero y Dante, tenían una fe que «ha envuelto al mundo de la experiencia en un mundo de imaginación en que *los ideales de la razón,* de la fantasía y del corazón, tienen una expresión natural». (La cursiva es mía.) Su punto de vista filosófico está quizá mejor resumido en una frase que escribe en una crítica sobre Browning: «el valor de la experiencia no está en la experiencia, sino en los ideales que revela. Y se dice de Browning que su método es penetrar por simpatía más bien que representar mediante la inteligencia», una frase que, podríamos suponer, es una admirable descripción de un poeta dramático, más que la crítica adversa que trata de ser.

Hay filosofías y filosofías, como hay también críticas y críticas. Hay puntos de vista desde los cuales Shakespeare tiene una filosofía más pertinente para la obra de cualquier artista, que la que sostiene que el ideal de la filosofía, se enclaustrar la experiencia y dominar su plenitud variada con un ideal trascendente que sólo la razón puede concebir más allá de la experiencia. Hay una filosofía que sostiene que la naturaleza y la vida ofrecen en su plenitud muchos significados, y son capaces de muchas traducciones mediante la imaginación. A pesar de los logros y la dignidad de los grandes sistemas históricos de la filosofía, un artista puede sentirse repelido instintivamente por la constricción que se le impone al aceptar algún sistema, ¿por qué no aceptar, con Shakespeare, el sistema libre y variado de la naturaleza misma tal como trabaja y se mueve en la experiencia, en muchas y diversas organizaciones de valor? Comparada con el movimiento y cambio de la naturaleza, la forma que la «razón» prescribe según se dice, puede ser la de una tradición particular, síntesis prematura y unilateral en función de un solo y estrecho aspecto de la experiencia. El arte que tiene fe en las múltiples potencialidades de la organización, que centraliza la multitud de intereses y propósitos que ofrece la naturaleza —y así fue el arte de Shakespeare— puede tener no solamente una plenitud, sino una totalidad, y una sensatez ausente de la filosofía del enclaustramiento, la trascendencia y la fijeza. La cuestión para el crítico es la adecuación de la forma a la materia, y no la presencia o ausencia de alguna forma particular. El valor de la experiencia no está sólo en los ideales que revela, sino en su poder para descubrir muchos ideales, un poder más original y más significativo que ningún ideal revelado, puesto que los incluye en su marcha, los destroza y los vuelve a hacer. Se puede invertir la afirmación y decir que el valor de los ideales radica en las experiencias a que conduce.

Hay un problema que el artista, el filósofo y el crítico deben afrontar: la relación entre la permanencia y el cambio. La propensión de la filosofía en su fase más ortodoxa en todas las épocas ha sido hacia lo que no cambia, y esta propensión ha afectado a los más serios críticos —quizá es esta propensión la que genera la crítica judicial—. Se pasa por alto que en el arte —y en la naturaleza hasta donde podemos juzgarla por medio del arte— la permanencia es una función, una consecuencia de los cambios en

las relaciones que mantienen entre sí, no un principio antecedente. En el ensayo de Browning sobre Shelley se encuentra algo que me parece se acerca, hasta donde la crítica puede acercarse, a una justa enunciación de las relaciones entre lo unificado y lo «total»; entre lo variado y lo móvil, lo «individual» y lo «universal», así que lo citaré extensamente.

> Si lo subjetivo puede parecer el requerimiento último de toda época, lo objetivo en su sentido estricto, debe retener aún su valor original. Porque es con este mundo, como punto de partida y también como base, con el que habremos de ocuparnos siempre; el mundo no es para aprenderlo y hacerlo a un lado, sino para trastrocarlo y reaprenderlo. La comprensión espiritual puede sutilizarse infinitamente, pero su materia prima debe permanecer [...] Hubo una época en la que la visión general absorbía, por decirlo así, la totalidad de los fenómenos, ya fueran espirituales o materiales y deseaba saber más bien la significación exacta de lo que poseía antes que obtener algún incremento de sus posesiones. Entonces tenía una oportunidad el poeta para dar una más alta visión que elevara a sus prójimos con sus aprehensiones a medias hasta su esfera, intensificando la importancia de los detalles y redondeando el significado universal. La influencia de tal logro no morirá pronto. Una tribu de sucesores (los Homéridas), trabajando más o menos con el mismo espíritu, conservan sus descubrimientos y refuerzan su doctrina hasta que, de repente, se descubre que el mundo es una totalidad que subsiste a la sombra de una realidad, en sentimientos diluidos por las pasiones, en la tradición de un hecho, la convención de una moral, la paja de la última cosecha. Entonces viene el imperativo que reclama la aparición de otro tipo de poeta, que inmediatamente remplace esta rumia intelectual de alimentos deglutidos hace tiempo por una provisión de productos frescos y vivientes; que obtenga una nueva sustancia rompiendo las totalidades supuestas en fragmentos de valor independiente e inclasificado, sin importarle las leyes desconocidas para recombinarlos (será asunto de otro poeta sugerir esto después), pródigo de objetos para la visión externa del hombre, modelando para su uso una creación nueva y diferente de esta última, a la que desplaza con el derecho de lo vivo sobre lo muerto —para perdurar hasta que, en el proceso inevitable, su misma autosuficiencia requiera al fin manifestar su afinidad con algo más alto— cuando los hechos positivos y en conflicto vuelvan a precipitarse bajo una ley que los armonice [...] Se encontrará que toda la mala poesía en el mundo (la poesía reconocida, por sus afinidades) resulta de alguno de los infinitos grados de discrepancia entre los atributos del alma del poeta, que ocasiona una falta de correspondencia entre su obra y las variaciones de la naturaleza, y que genera una poesía falsa de cualquier manera, ya que muestra una cosa no como es para la humanidad en general, ni como para el que la describe en particular, sino como se supone que es para algún estado irreal y neutral, a medio camino entre ambos y sin valor para ninguno, y que vive su breve instante, simplemente por la indolencia del que lo acepta por su incapacidad para denunciar un fraude.

La naturaleza y la vida no manifiestan flujo, sino continuidad y la continuidad implica fuerzas y estructuras que permanecen a través del cambio; al menos cuando cambian lo hacen más lentamente que los incidentes de la superficie, y son así relativamente constantes. No obstante, el cambio es inevitable aun cuando no sea para lo mejor. Esto hay que reconocerlo. Además, los cambios no son graduales; culminan en mutaciones repentinas, en transformaciones que a veces parecen revolucionarias, aun cuando en una perspectiva posterior toman su lugar en un desarrollo lógico. Todas estas cosas valen para el arte. El crítico que no es tan sensitivo a los signos del cambio como a lo recurrente y duradero, usa el criterio de la tradición sin entender su naturaleza y apela al pasado para obtener patrones y modelos, sin darse cuenta de que todo pasado fue una vez el futuro inminente de su pasado y es ahora el pasado, no absolutamente, sino del cambio que constituye el presente.

Todo crítico como todo artista tiene una propensión, una predilección que se liga con la existencia misma de la individualidad. Su tarea es convertirla en un órgano de percepción sensible y de visión inteligente, sin por ello abdicar de su preferencia instintiva, de donde proviene la dirección y la sinceridad. Sin embargo, cuando permite que su modo especial y selectivo de res-

puesta cristalice en un molde fijo, se torna incapaz de juzgar incluso las cosas a las que le predispone su propensión. Porque todas las cosas deben verse en la perspectiva de un mundo multiforme y pleno que contiene una variedad infinita de otras cualidades atractivas y de otras maneras de respuesta. Aun los aspectos sorprendentes del mundo en que vivimos son materiales para el arte cuando se encuentra la forma en que están expresados realmente. Una filosofía de la experiencia, profundamente sensitiva a las innumerables interacciones que son materia de la experiencia, es la filosofía de la que el crítico puede obtener con mayor seguridad su inspiración. ¿Cómo podría un crítico tener de otra manera esa sensibilidad para los movimientos variados, que se dirigen a la perfección de diferentes experiencias totales, y que le permiten orientar la percepción de otros hacia una apreciación más plena y más ordenada de los contenidos objetivos de las obras de arte?

Porque el juicio crítico no solamente proviene de la experiencia del crítico sobre la materia objetiva, y su validez no depende solamente de esto, sino que su función es precisamente ahondar la vivencia de esa misma experiencia en otras personas. Los juicios científicos no sólo producen un aumento del control, sino que para los que los entienden, añaden significados más amplios a las cosas percibidas y consideradas en su diario contacto con el mundo. La función de la crítica es la reeducación de la percepción de las obras de arte, es un auxiliar en el proceso difícil de aprender a ver y a oír. El concepto de que su función es apreciar, juzgar, en un sentido legal y moral, obstruye la percepción de los que están influidos por esta crítica. La función moral de la crítica se realiza indirectamente. El individuo que obtiene una experiencia amplia y acelerada es el que debe apreciar por sí mismo. La manera de ayudarlo es mediante la expansión de su propia experiencia con la obra de arte de la cual es subsidiaria la crítica. La función moral del arte es eliminar los prejuicios, apartar las escalas que impiden ver, romper los velos de la rutina y la costumbre, perfeccionar el poder de percibir. El oficio del crítico es proseguir esta obra ejecutada por el objeto de arte. La obstrucción que causan aprobaciones, condenas, apreciaciones y clasificaciones, es un signo de su incapacidad para aprehender y para convertirse en un factor en el desarrollo de la experiencia personal sincera. Sólo captamos la plena importancia de una obra de arte cuando reproducimos en nuestros propios procesos vitales los procesos del artista al producir la obra. Es el privilegio del crítico participar en la promoción de estos procesos activos. Su condena es que muy a menudo los obstaculiza.

14. ARTE Y CIVILIZACIÓN

El arte es una cualidad que impregna una experiencia; no es, salvo por una figura del lenguaje, la experiencia misma. La experiencia estética es siempre más que estética. En ella un cuerpo de materias y significados no estéticos por sí mismos, *se hacen* estéticos cuando toman un movimiento ordenado y rítmico hacia su consumación. El material mismo es ampliamente humano. Así volvemos al tema del primer capítulo. El material de la experiencia estética en el ser humano —humano en conexión con la naturaleza de la que es una parte— es social. La experiencia estética es una manifestación, un registro y una celebración de la vida de una civilización, un medio de promover su desarrollo, y también el juicio último sobre la cualidad de una civilización. Porque mientras los individuos la producen y la gozan, esos individuos son lo que son en el contenido de su experiencia, a causa de las culturas en que participan.

La Carta Magna es considerada como el gran estabilizador político de la civilización anglosajona. Aun así, ha operado por la significación que le ha dado la imaginación, más bien que por su contenido literal. En una civilización hay elementos transitorios y elementos duraderos. Las fuerzas duraderas no están separadas; son funciones de una multitud de incidentes que suceden cuando aquéllas se organizan en los significados que forman los espíritus. El arte es la gran fuerza que efectúa esta consolidación. Los individuos que poseen un espíritu pasan uno tras de otro. Las obras que han dado expresión objetiva a los significados, perduran. Se ha-

cen parte del ambiente, y la interacción con esta fase del ambiente es el eje de la continuidad en la vida de la civilización. Las ordenanzas de la religión y el poder de la ley son eficaces cuando se revisten de pompa, de dignidad y majestad, que son la obra de la imaginación. Si las costumbres sociales son más que modos externos uniformes de la acción, es porque están saturadas por la historia y el significado transmitido. Todo arte es de alguna manera un medio de esta transmisión, en tanto que sus productos no son parte poco considerable de la materia saturada.

«La gloria de Grecia y la grandeza de Roma» para muchos de nosotros, probablemente para todos, excepto para el estudiante de historia, resume aquellas civilizaciones; gloria y grandeza son estéticas. Para todos, excepto para el anticuario, el antiguo Egipto es sus monumentos, templos y literatura. La continuidad de la cultura en el paso de una civilización a otra, así como dentro de la cultura, está condicionada por el arte más que por cualquiera otra cosa. Troya vive para nosotros solamente en la poesía y en los objetos de arte que se han recuperado de sus ruinas. La civilización minoana es ahora sus productos de arte. Los dioses y los ritos paganos pasaron y se han ido y, sin embargo, perduran en el incienso, las luces, el vestuario y los días de fiesta del presente. Si el alfabeto posiblemente urdido para facilitar las transacciones comerciales no se hubiera desarrollado como literatura sería aún una dotación técnica, y nosotros podríamos vivir en una cultura apenas más elevada que la de nuestros antepasados salvajes. Sin los ritos y ceremonias de la pantomima y la danza, y del drama que se desarrolló a partir de ésta, de la danza, el canto y los instrumentos musicales acompañantes, de los utensilios y artículos de la vida diaria hechos de acuerdo con modelos, y estampados con las insignias de la vida comunal semejantes a los que se manifiestan en otras artes, los incidentes del pasado lejano estarían ahora hundidos en el olvido.

No pretendo aquí más que sugerir a grandes rasgos la función de las artes en las más viejas civilizaciones. No obstante, las artes con las cuales los pueblos primitivos conmemoraban y transmitían sus costumbres e instituciones, artes que eran comunales, son las fuentes de las que se han desarrollado las bellas artes. Los modelos

característicos de armas, tapetes, cobijas, canastas y jarros eran signos de la unión tribal. Ahora el antropólogo se detiene en el motivo grabado en un bastón o pintado en una taza para determinar su origen. El rito y la ceremonia, así como la leyenda, ligaban lo vivo y lo muerto en una camaradería común. Eran estéticos, pero más que estéticos. Los ritos de lamentación expresaban más que la pena; las danzas guerreras y de la cosecha eran más que una acumulación de la energía para tareas que debían ejecutarse; la magia era más que una manera de dominar las fuerzas de la naturaleza, para hacer la ofrenda del hombre; las fiestas eran más que una satisfacción del hambre. Cada uno de estos modos comunales de actividad unía lo práctico, lo social y lo educativo en un todo integral con forma estética. Introducían los valores sociales en la experiencia, de la manera más impresionante. Conectaban las cosas francamente importantes y francamente hechas con la vida sustancial de la comunidad. El arte estaba *en* ellas, porque estas actividades se conformaban a las necesidades y condiciones de la más intensa experiencia, más prontamente comprendida y recordada más largo tiempo. Pero eran más que arte, aun cuando su propiedad estética era ubicua.

En Atenas, que consideramos como el hogar por excelencia de la poesía épica y lírica, de las artes del drama, de la arquitectura y la escultura, la idea del arte por el arte no se habría comprendido como ya he observado. La aspereza de Platón hacia Homero y Hesíodo, parece dura, pero eran los maestros morales del pueblo. Sus ataques a los poetas eran como los de algunos críticos del presente contra partes de las escrituras cristianas, por la mala influencia moral que se atribuye a ellas. La exigencia de Platón de censurar la poesía y la música es un tributo a la influencia social y aun política ejercida por aquellas artes. El drama se representaba en días santos y la asistencia tenía el carácter de un acto de culto cívico. La arquitectura en todas sus formas significativas era pública, no doméstica, mucho menos consagrada a la industria, a la banca o al comercio.

La decadencia del arte en el período alejandrino, su degeneración en pobres imitaciones de los modelos arcaicos, es un signo

de la pérdida general de la conciencia cívica que acompañaba el eclipse de las ciudades-estado y la ascensión de un imperialismo cosmopolita. Las teorías sobre el arte y el cultivo de la gramática y la retórica sustituyeron a la creación. Y las teorías sobre el arte daban prueba del gran cambio social que había tenido lugar. En vez de conectar las artes con la expresión de la vida de la comunidad, la belleza de la naturaleza y del arte fue considerada como un eco y reminiscencia de alguna realidad sobrenatural cuyo ser estaba fuera de la vida social, y ciertamente fuera del cosmos mismo la fuente última de todas las teorías posteriores que tratan al arte como algo importado a la experiencia desde fuera.

A medida que se desarrollaba la Iglesia, las artes fueron nuevamente relacionadas con la vida humana y se hicieron un vínculo de unión entre los hombres. A través de sus servicios y sacramentos, la Iglesia revivió y adaptó de forma impresionante lo más conmovedor de todos los anteriores ritos y ceremonias.

La Iglesia, más aún que el Imperio Romano, sirvió como foco de unidad en medio de la desintegración que siguió a la caída de Roma. El historiador de la vida intelectual subrayará los dogmas de la Iglesia; el historiador de las instituciones políticas, el desarrollo de la *Ley* y la autoridad por medio de la institución eclesiástica. Con todo, la influencia que contaba en la vida diaria de la masa popular y que le daba un sentido de unidad estaba constituida, de seguro, por los sacramentos, por el canto y la pintura, por los ritos y ceremonias, que tenían todos una calidad estética, más que por cualquier otra cosa. La escultura, la pintura, la música, las letras se encontraban donde se practicaba el culto. Estos objetos y actos eran mucho más que obras de arte para los creyentes que se reunían en el templo. Eran con toda probabilidad mucho menos obras de arte para ellos de lo que son ahora para los creyentes e incrédulos. No obstante, a causa de su calidad estética, la enseñanza religiosa era más prontamente transmitida y su efecto era más duradero. Por el arte que había en ellas las doctrinas se transformaban en experiencias vivientes.

La Iglesia era plenamente consciente de este efecto extraestético, como es evidente por el cuidado que tomó para regular las

artes. Así en 787 d. C., el segundo Concilio de Nicea oficialmente ordenó lo siguiente: «La sustancia de las escenas religiosas no queda a iniciativa de los artistas; se deriva de los principios establecidos por la Iglesia católica y la tradición religiosa [...] Sólo el arte pertenece al pintor; su organización y arreglo pertenece al clero»[1] La censura deseada por Platón tomó pleno dominio.

Hay una declaración de Maquiavelo que me ha parecido siempre simbólica del espíritu del Renacimiento. Decía que cuando terminaba con los asuntos del día, se retiraba a su estudio y se absorbía en la literatura clásica de la antigüedad. Esta declaración es doblemente simbólica. Por una parte, la cultura antigua no podía ser vivida. Sólo podía ser estudiada. Como ha dicho muy bien Santayana, la civilización griega es un ideal para ser admirado, no para ser realizado. Por otra parte, el conocimiento del arte griego, especialmente de la arquitectura y escultura, revolucionó la práctica de las artes, incluyendo la pintura. Se recobró el sentido de las figuras y objetos naturalistas y de su situación en el paisaje natural; en la escuela romana la pintura fue casi una tentativa para producir los sentimientos ocasionados por la escultura, mientras que la escuela floretina desarrollaba los valores peculiares inherentes a la línea. El cambio afectó tanto la forma como la sustancia estética. La ausencia de perspectiva, el plano y el perfil del arte de la Iglesia, su uso del dorado y multitud de otros rasgos, no se debían a la mera falta de habilidad técnica. Estaban orgánicamente conectados con las interacciones particulares de la experiencia humana, que se deseaban como consecuencia del arte. Las experiencias seculares que surgían en la época del Renacimiento y que se alimentaban de la cultura antigua, implicaban por necesidad la producción de efectos que requerían una nueva

1. Citado de *Un prefacio a la moral*, de Lippmann, pág. 98. El texto del capítulo de donde se cita el pasaje da ejemplos de reglas específicas que regulaban la obra del pintor. La discusión entre «arte» y «sustancia» es semejante a la de algunos adeptos a la dictadura proletaria del arte, entre técnica y artesanía que pertenece al artista, y el asunto dictado por las necesidades de la «línea del partido» para impulsar la causa. Se establece un doble estándar. Hay literatura que es buena o mala como simple literatura, y literatura que es buena o mala de acuerdo con su referencia a la revolución económica y política.

forma en el arte. La utilización de la sustancia de los asuntos bíblicos y de las vidas de los santos para representar las escenas de la mitología griega y luego los espectáculos de la vida contemporánea, que eran socialmente impresionantes, fue un hecho que se siguió inevitablemente.[2]

Estas observaciones pretenden simplemente ser una ilustración escueta del hecho de que toda cultura tiene su propia individualidad colectiva. Como la individualidad de la persona, de la que proviene la obra de arte, esta individualidad colectiva deja su impresión indeleble en el arte que produce. Frases tales como el arte de las islas de los Mares del Sur, de los indios norteamericanos, de los negros, chinos, cretenses, egipcios, griegos, o términos como helenístico, bizantino, musulmán, gótico, renacentista, tienen en el arte una significación verídica. El hecho innegable de un origen y un valor cultural colectivo de las obras ilustra el hecho, previamente mencionado, de que el arte es un estilo en la experiencia, más que una entidad en sí mismo. Sin embargo, una reciente escuela de pensamiento ha planteado un problema sobre este asunto. Puesto que no podemos reproducir de hecho la experiencia de un pueblo remoto en el tiempo y extraño en cultura, se discute que podamos tener una apreciación genuina del arte que produce. Aún se afirma del arte griego que la actitud helénica hacia la vida y el mundo era tan diferente de la nuestra, que el producto artístico de la cultura griega debe ser estéticamente un libro sellado para nosotros.

En parte ya se ha dado una respuesta a este debate. Sin duda es cierto que la experiencia total de los griegos en presencia, digamos, de la arquitectura, la estatuaria y la pintura está lejos de ser idéntica a la nuestra. Las formas de su cultura fueron transitorias; no existen ahora, y esas formas tomaron cuerpo en su experiencia de las obras de arte. Pero la experiencia es la interacción del producto artístico con el yo. Por consiguiente, no es dos veces igual para diferentes personas aun hoy en día. Cambia con la misma persona en diferentes tiempos cuando aporta algo diferente a una obra. Pero no hay razón para que estas experiencias sean idénticas a fin de ser estéticas. En cada uno de los casos hay un movimiento de organización de la experiencia hacia una satisfacción, hay una cualidad estética dominante. *En el fondo*, la cualidad estética es la misma para un griego, un chino o un americano.

2. Véase *ante*, pág. 89.

Esta respuesta, sin embargo, no abarca todo el alcance del problema. Porque no se aplica al efecto total humano del arte de una cultura. La cuestión, aunque construida equivocadamente respecto a lo característicamente estético, sugiere lo que el arte de otro pueblo puede significar para nuestra experiencia total. Lo sostenido por Taine y su escuela de que debemos entender el arte en términos de «la raza, el medio y el momento histórico» toca este problema, pero apenas lo toca. Porque tal comprensión puede ser puramente intelectual, en el plano de la información geográfica, antropológica e histórica que la acompaña. Deja abierta la cuestión del significado del arte extraño para la experiencia característica de la presente civilización.

La naturaleza del problema es sugerida por la teoría de Mr. Hulme sobre la diferencia básica entre el arte bizantino y musulmán, por un lado, y el arte griego y del Renacimiento, por el otro. Este último, dice, es vital y naturalista. El primero es geométrico. Esta diferencia, prosigue explicando, no está conectada con diferencias de capacidad técnica. El abismo resulta de una diferencia fundamental de actitud, de deseo y de propósito. Estamos ahora tan habituados a un modo determinado de satisfacción, y consideramos que nuestra propia actitud de deseo y propósito tan inherente a toda naturaleza humana que da la medida de toda obra de arte, y que define las exigencias que afrontan y que deben satisfacer todas las obras de arte. *Nosotros* tenemos deseos arraigados en el anhelo de aumentar la vitalidad experimentada, mediante el intercambio agradable con las formas y movimientos de la «naturaleza». El arte bizantino y algunas otras formas del arte oriental, brotan de una experiencia que no se complace en la naturaleza y no aspira a la vitalidad. «Expresan un sentimiento de separación

frente a la naturaleza exterior.» Esta actitud caracteriza objetos tan distintos como la pirámide egipcia y el mosaico bizantino. La diferencia entre ese arte y el característico del mundo occidental, no se debe explicar por el interés en abstracciones. Manifiesta la idea de separación, de falta de armonía del hombre y la naturaleza.[3]

Mr. Hulme resume su idea diciendo que «el arte no puede ser entendido por sí mismo, sino que debe tomarse como elemento de un proceso general de ajuste entre el hombre y el mundo externo». Independientemente de la verdad de la explicación de Mr. Hulme sobre la diferencia característica entre gran parte del arte oriental y occidental (en todo caso apenas se aplica al arte chino), su manera de enunciar la cuestión plantea el problema general en su propio contexto y sugiere la solución. Justamente porque el arte, desde el punto de vista de la influencia de la cultura colectiva sobre la creación y goce de las obras de arte, expresa un modo de ajuste profundamente arraigado, de una idea y un ideal subyacentes, de la actitud genérica humana, el arte característico de una civilización es el medio para penetrar con empatía en los elementos más profundos de la experiencia de civilizaciones remotas y extrañas. Por este hecho se explica también el valor humano que sus artes tienen para nosotros. Éstas producen una ampliación y profundización de nuestra propia experiencia, haciéndola menos local y provinciana cuando comprendemos, por su medio, las actitudes básicas en otras formas de experiencia. A menos que lleguemos a las actitudes expresadas en el arte de otra civilización, sus productos o son de interés sólo para el «esteta», o bien no nos impresionan estéticamente. Entonces el arte chino parece «ridículo» por sus esquemas insólitos de perspectiva; el arte bizantino rígido y tosco; el arte negro, grotesco.

Al referirme al arte bizantino, he puesto el término naturaleza entre comillas. Lo he hecho porque la palabra «naturaleza» tiene un significado especial en estética, indicado especialmente por el uso del adjetivo «naturalista»; pero «naturaleza» tiene también un significado que incluye toda la estructura de las cosas, con la fuerza de una palabra imaginativa y emocional como «universo». En la experiencia, las relaciones humanas, las instituciones y las tradiciones son parte de la naturaleza, en la que y por la que vivimos en el mundo físico. La naturaleza en este sentido no está «afuera», sino que está en nosotros y nosotros estamos en ella, somos de ella. No obstante, hay multitud de maneras de participar en ella y estas maneras son características no sólo de varias experiencias del mismo individuo, sino de actitudes de aspiración, deseo y logro, que pertenecen a las civilizaciones en su aspecto colectivo. Las obras de arte son medios por los cuales penetramos, mediante la imaginación y las emociones que evocan, en otras formas de relación y participación distintas de las nuestras.

El arte de las postrimerías del siglo XIX se caracterizó por el «naturalismo» en sentido restringido. Las producciones más características de los principios del siglo XX se señalaron por la influencia del arte egipcio, bizantino, persa, chino, japonés y negro. Esta influencia es marcada en la pintura, la escultura, la música y la literatura. El efecto del arte «primitivo», el arte de principios de la Edad Media es parte del mismo movimiento general. El siglo XVIII idealizó al noble salvaje y a la civilización de los pueblos remotos. Sin embargo, fuera de las chinerías y algunas fases de la literatura romántica, el sentido que está tras de las artes de pueblos extraños no afectó al arte actual. Visto en perspectiva, el llamado arte prerrafaelista de Inglaterra es la pintura más típicamente victoriana de todo el período. No obstante, en décadas recientes, desde finales del s. XIX, la influencia de las artes de culturas distantes ha penetrado intrínsecamente en la creación artística.

Para muchas personas, el efecto es, sin duda, superficial, y proporciona simplemente un tipo de objetos agradables, en parte a causa de su novedad individual, y en parte a causa de una cualidad decorativa adicional. Con todo, la idea que da cuenta de la producción de obras contemporáneas por el simple deseo de lo insólito, lo excéntrico o incluso lo encantador, es más superficial que esta clase de goce. La fuerza motora es la participación genuina, en cierto grado y fase, en el tipo de experiencia cuya expresión son los objetos de arte primitivos, orientales o de co-

3. T. E. Hulme, *Speculations*, págs. 83-87, *passim*.

mienzos de la Edad Media. Cuando las obras son simplemente imitativas o extrañas, son solamente transitorias y triviales. No obstante, a lo mejor traen consigo una fusión orgánica de las actitudes características de la experiencia de nuestra propia época con la de pueblos remotos. Porque las facturas nuevas no son meras adiciones decorativas, sino que penetran en la *estructura* de las obras de arte y así ocasionan una experiencia más amplia y mejor. Su efecto duradero sobre los que perciben y gozan será una expansión *de* su empatía, imaginación y sensibilidad.

Este nuevo movimiento en el arte ilustra el efecto de toda familiaridad genuina con el arte creado por otros pueblos. Lo entendemos en la medida en que lo hacemos parte de nuestras propias actitudes, no sólo por la información colectiva concerniente a las condiciones bajo las cuales se produjo. Alcanzamos este resultado cuando, para usar un término de Bergson, nos instalamos en modos de aprehender la naturaleza que en principio nos son extraños. Nos hacemos artistas hasta cierto punto cuando emprendemos esta integración y, rebasándola, nuestra propia experiencia toma otra orientación. Cuando entramos en el espíritu del arte negro o polinesio las barreras se disuelven, los prejuicios limitativos se derriten. Esta disolución insensible es mucho más eficaz que el cambio efectuado por el razonamiento, porque penetra directamente en otras actitudes.

La posibilidad de que ocurra una comunicación genuina es un problema genérico del que sólo hemos tratado una variante. De hecho sucede, pero la naturaleza de la comunicación de la experiencia es uno de los problemas más serios de la filosofía, tan serio que algunos pensadores niegan su posibilidad misma. La existencia de la comunicación es tan incongruente con nuestra separación física y con la vida mental interior de los individuos, que no es sorprendente que se haya adscrito al lenguaje una fuerza sobrenatural y que se haya atribuido a la comunión un valor sacramental.

Además, los acontecimientos familiares y acostumbrados son con toda probabilidad aquellos en los que menos reflexionamos, pues los tomamos como evidentes. También son, a causa de su proximidad a nosotros, mediante el gesto y la pantomima, los más

difíciles de observar. La comunicación mediante el lenguaje oral y escrito es una forma familiar y constante de la vida social. En consecuencia, tendemos a considerarla sólo como un fenómeno más, entre otros, que damos por sentado sin discusión. Tendemos a ignorar el hecho de que este proceso de comunicación es el fundamento y la fuente de todas las actividades y relaciones distintivas de la unión interna de los seres humanos entre sí. Un gran número de nuestros contactos mutuos son externos y mecánicos. Hay un «campo» en que tienen lugar, un campo definido y perpetuado por instituciones legales y políticas. No obstante, la conciencia de este campo no penetra en nuestra acción conjunta como su fuerza integrante y dominadora. La relación de las naciones entre sí, la relación de inversionistas y obreros, de productores y consumidores, son interacciones que sólo en una pequeña medida son formas del intercambio comunicativo. Hay interacciones entre las partes concurrentes, pero tan externas y parciales, que sufrimos sus consecuencias sin integrarlas en una experiencia.

Oímos hablar, pero es casi como si estuviéramos oyendo en una torre Babel. El significado y el valor no llegan hasta nosotros. No hay comunicación en tales casos ni comunidad de experiencia, que sólo se produce cuando el lenguaje en su pleno significado rompe el aislamiento físico y el contacto externo. El arte es un modo más universal de lenguaje que el habla, la cual existe en una multitud de formas mutuamente ininteligibles. El lenguaje del arte tiene que adquirirse, pero el lenguaje del arte resulta afectado por los accidentes de la historia que dejan su impresión en diferentes modos del habla humana. El poder de la música en particular, para fundir diferentes individualidades en un mismo abandono, fundir lealtad e inspiración, que puede ser utilizado tanto en la religión como en la guerra, es testimonio de la relativa universalidad del lenguaje del arte. Las diferencias entre el inglés, el francés y el alemán, crean barreras que se hunden cuando el arte habla.

Filosóficamente hablando, el problema con el que nos enfrentamos es la relación de lo discreto y lo continuo. Ambos son hechos obstinados y, sin embargo, tienen que encontrarse y mezclarse en toda asociación humana que se eleva por encima del

mero intercambio. A fin de justificar la continuidad, los historiadores han apelado con frecuencia a un método falsamente llamado «genético», cuando no hay auténtica génesis, puesto que todo se resuelve en función de lo que le precede. Con todo, la civilización y el arte egipcios no eran sólo una preparación para los griegos, ni el pensamiento y el arte griegos eran simples versiones repetidas de las civilizaciones de las que libremente tomaron elementos. Cada cultura tiene su propia individualidad y un modo específico de relación que liga sus partes entre sí.

Sin embargo, cuando el arte de otra cultura penetra en las actitudes que determinan nuestra experiencia, se produce una continuidad genuina. No por esto pierde su individualidad nuestra propia experiencia, sino que incorpora y conecta elementos que extienden su significación. Se crea una comunidad y continuidad que no existe físicamente. El intento de establecer la continuidad por métodos que resuelven una serie de acontecimientos y de instituciones en las precedentes en el tiempo, está destinado al fracaso. Sólo una expansión de la experiencia que absorbe en sí misma los valores experimentados en virtud de actitudes vitales, distintas de las de nuestro propio ambiente humano, disuelve el efecto de la discontinuidad.

El problema en cuestión no es distinto del que padecemos diariamente en el esfuerzo de entender a otra persona con la que nos relacionamos habitualmente. Toda amistad es una solución del problema. La amistad y el afecto íntimo no son el resultado de la información sobre la otra persona, aun cuando el conocimiento pueda impulsar su formación. Sólo sucede esto cuando el conocimiento se convierte en una parte integrante de la empatía a través de la imaginación, sólo cuando los deseos y aspiraciones, los intereses y modos de respuesta del otro se hacen una expansión de nuestro propio ser, podemos entenderlo. Aprendemos a ver con sus ojos, a oír con sus oídos, y sus resultados proporcionan verdadera enseñanza, porque se construyen dentro de nuestra propia estructura. Encuentro que incluso el diccionario evita definir el término «civilización». Define la civilización como el estado de ser civilizado, y «civilizado» como «ser en un estado de civilización». Sin embargo, el verbo «civilizar» se define como «instruir en las artes de la vida y así elevarse en la escala de la civilización». La instrucción en las artes de la vida es algo distinto a transmitir información sobre ellas. Es una cuestión de comunicación y participación en los valores de la vida por medio de la imaginación, y las obras de arte son los medios más íntimos y enérgicos de ayudar a los individuos a participar en las artes de vivir. La civilización es incivil porque los seres humanos están divididos en sectas, razas, naciones, clases y claques incomunicadas.

El boceto breve de algunas fases históricas de la conexión del arte con la vida en común, trazado al comienzo de este capítulo, sugiere el contraste con las condiciones presentes. Seguramente no basta con decir que la ausencia de una obvia conexión orgánica de las artes con otras formas de cultura se explica por la complejidad de la vida moderna, por sus muchas especializaciones, y por la existencia simultánea de muchos y diversos centros de cultura en diferentes naciones que cambian sus productos, pero que no forman parte de un todo social. Estas cosas son muy reales y su efecto sobre el estado del arte en relación con la civilización puede ser pronto descubierto. No obstante, el hecho significativo es una muy extendida dispersión.

Heredamos mucho de las culturas del pasado. La influencia de la ciencia y de la filosofía griega, de la ley romana, de la religión de fuente judía, sobre nuestras presentes instituciones, creencias y maneras de pensar y de sentir, es demasiado familiar para que requiera más de una mención. En la operación de estos factores se han inyectado dos fuerzas claramente tardías en su origen y que constituyen lo «moderno» en la época presente. Estas dos fuerzas son la ciencia natural y su aplicación a la industria y el comercio mediante las máquinas y el uso de formas de energía no humanas. En consecuencia, la cuestión del lugar y papel del arte en la civilización contemporánea requiere tomar nota de sus relaciones con la ciencia, y con las consecuencias sociales de la industria mecánica. El aislamiento del arte existente no debe ver-

se como un fenómeno único. Es una manifestación de la incoherencia de nuestra civilización producida por nuevas fuerzas, tan nuevas que las actitudes que les pertenecen y las consecuencias que resultan de ellas no se han incorporado y digerido como elementos integrales de la experiencia.

La ciencia ha traído una concepción radicalmente nueva de la naturaleza física y de nuestra relación con ella. Esta nueva concepción queda al margen de la concepción del mundo y del hombre que heredamos del pasado, especialmente de la tradición cristiana a través de la cual se ha formado la imaginación social típicamente europea. Las cosas del mundo físico y del reino moral han quedado separadas, mientras que la tradición griega y la de la Edad Media las mantenían en íntima unión, aun cuando fuera una unión realizada por diferentes medios en ambos períodos. La oposición que ahora existe entre los elementos espirituales e ideales de nuestra herencia histórica y la estructura de la naturaleza física descubierta por la ciencia, es la última fuente de los dualismos formulados por la filosofía desde Descartes y Locke. Estas formulaciones a su vez reflejan un conflicto activo por doquier en la moderna civilización. Desde cierto punto de vista, el problema de recobrar un lugar orgánico para el arte en la civilización, es como el problema de reorganizar nuestra herencia del pasado y las visiones del conocimiento presente en una unión imaginativa coherente e integrada.

El problema es tan agudo y tan ampliamente influyente que cualquier solución propuesta es una anticipación, que en el mejor de los casos sólo puede realizarse en el curso de los acontecimientos. El método científico como se practica ahora es demasiado nuevo para que se naturalice en la experiencia. Pasará largo tiempo antes de que se hunda en el subsuelo de la mente hasta convertirse en una parte integra de una creencia y actitud ampliamente compartida. Hasta que eso suceda, tanto el método como las conclusiones permanecerán como exclusivo de expertos especializados y ejercerán su influencia general sólo por medio del impacto externo y más o menos desintegrante sobre las creencias y por su aplicación práctica igualmente externa. Con todo, incluso ahora es posible exagerar el efecto pernicioso ejercido por la ciencia en la imaginación. Es cierto que la ciencia física despoja a sus objetos y a las escenas de la experiencia ordinaria de las cualidades que dan a los objetos su fuerza y su belleza, dejando al mundo, hasta donde lo exige el proceso científico, sin los rasgos que siempre han constituido su valor inmediato. No obstante, el mundo de la experiencia inmediata en el que opera el arte queda como era. Tampoco el hecho de que la ciencia física nos presente objetos enteramente indiferentes a los deseos y aspiraciones humanas, puede emplearse para indicar que es inminente la muerte de la poesía. Los hombres siempre se han dado cuenta de que hay muchas cosas en el entorno en que viven, que son hostiles a los propósitos humanos. En ningún momento se sorprenderían las masas de desheredados ante la declaración de que el mundo es indiferente a sus esperanzas.

El hecho de que la ciencia tiende a mostrar que el hombre es una parte de la naturaleza, tiene un efecto favorable más que desfavorable para el arte, cuando su significado intrínseco se comprende y cuando su significado ya no se interpreta en contraste con las creencias que nos vienen del pasado. Porque cuanto más cerca se lleva al hombre del mundo físico, se hace más claro que sus impulsos e ideas son ejecutados por la naturaleza que está dentro de él. La humanidad en sus operaciones vitales ha obrado siempre sobre este principio. La ciencia da a esta acción un apoyo intelectual. El sentido de la relación entre la naturaleza y el hombre ha sido siempre de algún modo el espíritu que actúa en el arte.

Por lo demás, la resistencia y el conflicto han sido siempre factores en la generación del arte; y son, como hemos visto, una parte necesaria de la forma artística. Ni un mundo enteramente duro e intratable para al hombre, ni uno tan afín a sus deseos que los satisfaga todos, es un mundo en el que el arte pueda nacer. Los cuentos de hadas que relatan situaciones de esta clase dejarían de agradar si dejaran de ser cuentos de hadas. La fricción es tan necesaria para generar energía estética como lo es para proporcionar la energía que impulsa las máquinas. Cuando las más viejas creencias han perdido su influencia en la imaginación —y

la influencia de las creencias siempre ha sido más efectiva en la imaginación, que en la razón—, el descubrimiento científico de la resistencia que el ambiente ofrece al hombre, proporcionará nuevos materiales para el arte bello. Incluso ahora debemos a la ciencia una liberación del espíritu humano. Ha despertado una curiosidad más ávida y ha acelerado, cuando menos en pequeña escala, la observación de cosas cuya existencia ni siquiera habíamos advertido antes. El método científico tiende a producir un respeto por la experiencia, y aun cuando esta nueva reverencia está todavía confinada a pocos, contiene la promesa de una nueva especie de experiencia que requerirá expresión.

¿Quién puede prever lo que sucederá cuando la visión experimental se haya aclimatado completamente en la cultura común? Lograr una perspectiva sobre el futuro es una tarea muy difícil. Solemos considerar las formas más prominentes y más difíciles en un tiempo dado, como si fueran las claves del futuro. Así pensamos en el efecto futuro de la ciencia en términos derivados de la situación presente en la que ocupa una posición de conflicto y disrrupción, respecto a las grandes tradiciones del mundo occidental, como si esos términos fueran a definir su lugar necesariamente y para siempre. No obstante, para juzgar con justicia debemos ver la ciencia a la luz de lo que serán las cosas cuando la actitud experimental esté completamente naturalizada. Y el arte, en particular, será disperso, blando y superrefinado cuando las cosas del mundo real no formen su material.

Hasta ahora el efecto de la ciencia en lo que respecta a la pintura, la poesía y la novela, ha consistido en diversificar sus materiales y formas más que en crear una síntesis orgánica. Dudo que haya habido alguna vez un gran número de personas que «vean la vida firmemente y en su totalidad». Y, en el peor de los casos, algo es haberse librado de las síntesis de la imaginación contrarias a la médula de las cosas. La posesión de una sensibilidad dispuesta a la valoración en la experiencia estética de una multitud de cosas antes excluidas, es una compensación entre la multitud de obras de arte del presente. Las playas, las calles, las flores y frutos, los niños y los banqueros que aparecen en la pintura contemporánea, son después de todo, algo más que objetos meramente difusos e inconexos. Son los frutos de una nueva visión.[4]

Supongo que a lo largo del tiempo gran porción del «arte» ha sido trivial y anecdótico. La mano del tiempo ha barrido mucho de este arte, mientras que en una exposición hoy día nos encontramos con él en masa. Sin embargo, la ampliación de la pintura y otras artes con el objeto de incluir una materia considerada antes como demasiado común o fuera de sitio para merecer reconocimiento artístico, es una ganancia a conservar. Esta ampliación no es directamente el efecto de la elevación de la ciencia, pero es un producto de las mismas condiciones que condujeron a la revolución en los procedimientos científicos.

La confusión e incoherencia tal como existe en el arte de hoy día es la manifestación de la ruptura del consenso de las creencias. Una integración mayor de la materia y la forma de las artes depende, consecuentemente, de un cambio general de la cultura en las actitudes consideradas incuestionables como base de la civilización, y que forman el subsuelo de las creencias y esfuerzos conscientes. Una cosa es segura: la unidad no puede ser lograda predicando la necesidad de volver al pasado. La ciencia está aquí y una nueva integración debe tenerla en cuenta e incluirla.

La presencia más directa y extendida de la ciencia en la civilización presente se encuentra en sus aplicaciones en el campo de la industria. Aquí encontramos un problema más serio que en el caso de la ciencia misma, concerniente a la relación del arte con la civilización presente y su visión. El divorcio de lo útil y el arte bello significa mucho más que el apartamiento de la ciencia de las tradiciones del pasado. La diferencia entre ellas no fue instituida en los

4. Mr. Lippmann ha escrito: «Uno va al museo y sale con el sentimiento de que ha contemplado un extraño surtido de cuerpos desnudos, calderas de cobre, naranjas, tomates y zinias, muchachas, esquinas de calles y balnearios, banqueros y señoras a la moda. No digo que esta o aquella persona no pueda encontrar una pintura que le parezca inmensamente significativa, pero la impresión general de todos, pienso, es de un caos de anécdotas, percepciones, fantasías y pequeños comentarios que pueden estar todos muy bien a su modo, pero que no pueden sostenerse y podríamos pasar sin ellos.» *Un prefacio a la moral*, págs. 103, 104.

tiempos modernos. Se remonta hasta los griegos, cuando las artes útiles eran desempeñadas por esclavos y «bajos artesanos» que compartían la baja estimación que se tenía por aquéllos. Los arquitectos, constructores, escultores, pintores y músicos ejecutantes eran artesanos. Sólo los que trabajaban por medio de palabras se estimaban artistas, puesto que sus actividades no implicaban el uso de las manos, herramientas y materiales físicos. No obstante, la producción en masa por medios mecánicos ha dado un nuevo giro a la vieja separación entre lo útil y lo bello. La grieta se ha ahondado con la mayor importancia que ahora se atribuye a la industria y al comercio en toda la organización de la sociedad.

Lo mecánico se encuentra en el polo opuesto a lo estético y la producción de bienes es ahora mecánica. La libertad de elección concedida al artesano que trabajaba a mano, casi se ha desvanecido con el uso general de la máquina. La producción de objetos que se gozan en la experiencia directa por parte de quienes poseen, hasta cierto punto, la capacidad de producir mercancías útiles que expresan valores individuales, se ha convertido en un asunto especializado, independiente de la marcha general de la producción. Este hecho es probablemente el factor más importante en el estado del arte, en la civilización presente.

Hay, sin embargo, ciertas consideraciones que nos podrían disuadir de afirmar que las condiciones industriales hacen imposible la integración del arte en la civilización. No puedo estar de acuerdo con los que piensan que las adaptaciones efectivas y económicas de las partes de un objeto entre sí en relación con el uso, producen automáticamente «belleza» o efecto estético. Todo objeto, o máquina, bien construido tiene forma, pero sólo hay forma estética cuando el objeto que tiene esta forma externa se adapta a una experiencia más amplia. La interacción del material de esta experiencia con el utensilio o máquina no puede ser ignorada. No obstante, la relación objetiva adecuada de las partes respecto al uso más eficaz, proporciona al menos una condición favorable al goce estético. Barre lo adventicio y superfluo. Hay algo puro en un sentido estético en una máquina que tiene una estructura lógica adecuada a su trabajo, y el pulido del acero y el cobre, esencial para un buen funcionamiento de las máquinas, es intrínsecamente agradable la percepción. Si uno compara los productos comerciales del presente con los de hace veinte años, se sorprende de la gran ventaja en forma y color. El cambio de los viejos carros Pullman con sus ornamentaciones tontas y engorrosas, a los carros de acero del presente, es típico de lo que quiero decir. La arquitectura externa de los apartamentos de la ciudad sigue pareciéndose a los cajones, pero interiormente hay casi una revolución estética en su mejor adaptación a las necesidades.

Una consideración más importante es que el ambiente industrial opera creando esa experiencia más amplia, en la que los productos particulares se adaptan de tal manera que obtienen una cualidad estética. Naturalmente, esta observación no se refiere a la destrucción de las bellezas naturales del paisaje por feas fábricas y sus alrededores ennegrecidos, ni a las callejuelas de la ciudad que han surgido al despertar la producción mecánica. Quiero decir que los hábitos de la vista como medio de percepción se han alterado lentamente, al acostumbrarse a las formas típicas de los productos industriales y a los objetos urbanos distintos de los de la vida rural. Los colores y los planos a que responde habitualmente el organismo, desarrollan un nuevo material de interés. El arroyo que corre, el prado verde, las formas asociadas con un ambiente rural, están perdiendo su lugar como material primario de la experiencia. Al menos una parte del cambio de actitud de los últimos años, hacia las figuras «modernistas» en la pintura, es el resultado de dicho cambio. Incluso los objetos del paisaje natural llegan a ser «apercibidos» en términos de las relaciones espaciales características de los objetos cuyo dibujo se debe a los modos mecánicos de producción; edificios, mobiliario, ropa. Dentro de una experiencia saturada con estos valores, los objetos con sus propias adaptaciones funcionales internas se adaptarán de tal manera que produzcan resultados estéticos.

No obstante, puesto que el organismo apetece naturalmente el material de la experiencia para su satisfacción, y puesto que el ambiente que el hombre ha creado bajo la influencia de la industria moderna, proporciona menos satisfacción y más repulsión

que el de cualquier época anterior, hay evidentemente un problema que está aún sin resolver. La apetencia del organismo para obtener satisfacción a través de los ojos es apenas menor que su impulso urgente de alimentación. En efecto, muchos campesinos ponen mayor cuidado en cultivar una planta con flores que en producir verduras para su alimentación. Debe haber fuerzas activas que afectan a los medios mecánicos de producción, y que son, no obstante, extrañas a la operación de la máquina misma. Naturalmente, estas fuerzas se encuentran en el sistema económico de producción para la ganancia privada.

El problema del trabajo y del empleo del que tenemos una conciencia tan viva no puede ser resuelto por simples cambios de salario, horas de trabajo y condiciones sanitarias. Ninguna solución permanente es posible excepto mediante una radical alteración social, que afecte el grado y la clase de participación del trabajador en su producción y la disposición social de las mercancías que produce. Sólo un cambio tal modificará seriamente el contenido de la experiencia en que entra la creación de objetos de uso. Y esta modificación de la naturaleza de la experiencia es el elemento finalmente determinante en la cualidad estética de la experiencia de las cosas producidas. La idea de que el problema básico puede resolverse simplemente aumentando las horas de ocio es absurda. Tal idea conserva la vieja división dualista entre trabajo y ocio.

La cuestión importante es un cambio que reduzca la fuerza de la presión externa y aumente el sentido de la libertad e interés personal en las operaciones de producción. El control oligárquico desde fuera de los procesos y los productos del trabajo, es la fuerza principal que impide al trabajador tener ese interés íntimo por lo que hace, que es un prerrequisito esencial para la satisfacción estética. No hay nada en la naturaleza de la producción mecánica *per se* que sea un obstáculo insuperable para que el trabajador tenga la conciencia del significado de lo que hace y el goce de las satisfacciones de la camaradería y el trabajo útil bien hecho. Las condiciones psicológicas que resultan del control privado del trabajo de otros hombres en favor de la ganancia privada,

más que cualquier ley psicológica o económica establecida, son fuerzas que suprimen y limitan la cualidad estética en la experiencia que acompaña al proceso de producción.

Mientras el arte sea el *beauty parlor* de la civilización, ni el arte ni la civilización están seguros. ¿Por qué la arquitectura de nuestras grandes ciudades es tan indigna de una fina civilización? No es por la falta de materiales ni por la falta de capacidad técnica. Y, sin embargo, no son las chozas, sino los apartamentos de la gente acomodada, los que son estéticamente repelentes, por estar desprovistos de imaginación. Su carácter se determina por un sistema económico en que la tierra se usa —o se pone fuera de uso— en favor de la ganancia, en virtud del provecho que se deriva del alquiler y la venta. Hasta que la tierra quede libre de esta carga económica, se pueden erigir ocasionalmente bellos edificios, pero hay poca esperanza de que se eleve la construcción general arquitectónica hasta hacerse digna de una noble civilización. La restricción impuesta a los edificios afecta indirectamente a un gran número de artes asociadas, en tanto que las fuerzas sociales que afectan los edificios en los que vivimos y hacemos nuestra labor, operan sobre todas las artes.

Auguste Comte dijo que el gran problema de nuestro tiempo era la organización del proletariado dentro del sistema social. La observación es aún más cierta hoy que cuando se hizo. Semejante tarea es imposible si no es mediante una revolución que modifique la imaginación y las emociones del hombre. Los valores que conducen a la producción y al goce inteligente del arte deben incorporarse al sistema de las relaciones sociales. Me parece que gran parte de la discusión sobre el arte proletario es desacertada porque confunde la intención personal y deliberada del artista con el lugar y operación del arte en la sociedad. Lo que es cierto es que el arte mismo no está seguro bajo las condiciones modernas hasta que la masa de hombres y mujeres que hacen el trabajo útil del mundo tengan la oportunidad de conducir libremente el proceso de la producción y estén ricamente dotadas de capacidad para gozar los frutos del trabajo colectivo. Que el material para el arte se tome de todas las fuentes, cualesquiera que sean, y que los

productos artísticos sean accesibles a todos, es una demanda al lado de la cual la intención política personal del artista es insignificante.

La función moral y humana del arte sólo pueden discutirse inteligentemente en el contexto de la cultura. Una obra de arte particular puede tener un efecto definido sobre una persona particular o sobre un cierto número de personas. El efecto social de las novelas de Dickens o de Sinclair Lewis está muy lejos de ser despreciable, pero un ajuste consciente y más compacto y constante de la experiencia procede del ambiente total creado por el arte colectivo de cada tiempo. Así como la vida física no puede existir sin el apoyo del ambiente físico, la vida moral no puede continuar sin el apoyo del ambiente moral. Incluso las artes tecnológicas en su totalidad proporcionan algo más que un cierto número de conveniencias e instalaciones separadas. Modelan las ocupaciones colectivas y determinan la dirección del interés y la atención, y en consecuencia afectan al deseo y al propósito.

El hombre más noble que vive en un desierto absorbe algo de su aspereza y esterilidad, mientras que la nostalgia del hombre de la montaña cuando se separa de su ambiente, prueba cuán hondamente el ambiente se ha hecho una parte de su ser. Ni el salvaje, ni el hombre civilizado son lo que son por constitución nativa, sino por la cultura en la que participan. La medida definitiva de la calidad de esa cultura son las artes que en ella florecen. En comparación con su influencia, las cosas enseñadas directamente mediante la palabra y el precepto son pálidas e ineficaces. Shelley no exageraba cuando dijo que la ciencia moral sólo «organiza los elementos que ha creado la poesía», si extendemos el término «poesía» hasta incluir todos los productos de la experiencia imaginativa. La suma total del efecto de todos los tratados reflexivos sobre la moral es insignificante en comparación con la influencia de la arquitectura, la novela, el drama sobre la vida, que se hacen importantes cuando determinados productos «intelectuales» formulan las tendencias de estas artes y les proporcionan una base intelectual. Una detención racional «interna» es un signo de huida de la realidad, a menos que refleje las fuerzas ambientes sustanciales. Las artes políticas y económicas que pueden proporcionar seguridad y competencia no son garantía de una vida humana rica y abundante, si no se acompañan del florecimiento de las artes que determinan la cultura.

Las palabras proporcionan un registro de lo que ha sucedido y ofrecen orientaciones para las acciones futuras particulares. La literatura transmite el sentido del pasado, significativo en la experiencia presente, y profetiza el movimiento más amplio del futuro. Sólo la visión imaginativa explicita las posibilidades contenidas en la trama de lo actual. Las primeras agitaciones de insatisfacción y las primeras insinuaciones de un futuro mejor se encuentran siempre en las obras de arte. La impregnación de las artes característicamente nuevas de un período, con un sentido de valores diferentes a los que prevalecían, es la razón por la cual los conservadores encuentran que tal arte es inmoral y sórdido, y es la razón por la que recurren a los productos del pasado para obtener satisfacción estética. La ciencia puede confeccionar estadísticas y hacer planos, pero sus predicciones, como se ha dicho muy bien, no son sino la historia invertida del pasado. El cambio en el clima de la imaginación es precursor de los cambios que afectan a algo más que a los detalles de la vida.

Las teorías que atribuyen un efecto e intención moral directos al arte fallan porque no toman en cuenta la civilización colectiva, que es el contexto en el que las obras de arte se producen y se gozan. No diría que tienden a tratar las obras de arte como una especie de fábulas de Esopo sublimadas, pero todas tienden a extraer de su medio a las obras particulares, consideradas como especialmente edificantes, y a pensar la función moral del arte en términos de una relación estrictamente personal entre determinadas obras selectas y los individuos particulares. Toda su concepción de la moral es tan individualista que pierden el sentido de la *manera* con que el arte ejerce su función humana.

El dicho de Matthew Arnold de que «la poesía es crítica de la vida» es algo que viene al caso. Sugiere al lector una intención moral de parte del poeta y un juicio moral de parte del lector. No logra ver o, en todo caso, definir cómo la poesía es una crítica de la vida; a saber, no directamente, sino descubriendo mediante la visión imaginativa dirigida a la experiencia imaginativa (no para establecer un juicio), las posibilidades que contrastan con las condiciones actuales. Un sentido de las posibilidades no realizadas pero que pueden realizarse, cuando se ponen en contraste con las condiciones actuales, son la «crítica» más penetrante que puede hacerse de estas últimas. Es por el sentido de las posibilidades que se abren ante nosotros como nos hacemos conscientes de las constricciones que nos reprimen y de las cargas que nos oprimen.

Mr. Garrod, que sigue a Matthew Arnold en más de un sentido, ha dicho inteligentemente que lo malo de la poesía didáctica no es lo que enseña, sino lo que no enseña: su incompetencia. Añade algunas palabras para declarar que la poesía enseña como los amigos y como la vida, por el ser, no por una intención expresa. Dice en otro lugar: «Los valores poéticos son después de todo valores en la vida humana. No se pueden separar de otros valores, como si la naturaleza del hombre estuviera construida en compartimentos». No pienso que pueda superarse lo que Keats dijo en una de sus cartas, respecto a la manera como actúa la poesía. Pregunta lo que resultaría si todo hombre tejiera con su experiencia imaginativa «una ciudadela en el aire» como la tela que teje la araña, «que llena el aire de hermosos círculos». Porque, dice, «el hombre no disputaría o afirmaría, sino que susurraría los resultados a su vecino, y así, gracias a cada germen de espíritu que se nutriera de la savia etérea, todo ser humano podría hacerse grande, y la humanidad en vez de ser un extenso matorral de hiedras y cardos con un pino o un roble de trecho en trecho, se transformaría en una gran democracia de árboles de bosque».

El arte se hace el órgano incomparable de instrucción mediante la comunicación, pero sus procedimientos están muy lejos de los que se asocian generalmente con la idea de educación, se eleva al arte tan por encima de lo que estamos acostumbrados a pensar de la instrucción, que nos repele cualquier sugestión de enseñanza y aprendizaje en relación con el arte. No obstante, nuestra revuelta supone, en efecto, una reflexión sobre la educación, que procede con métodos tan literales que excluyen la imaginación y no tocan los deseos y emociones del hombre. Shelley decía: «la imaginación es el gran instrumento del bien moral, y la poesía administra el efecto actuando sobre las causas». En consecuencia, sigue diciendo, «un poeta haría mal si elevara sus propias concepciones de lo justo y lo injusto, que son generalmente las de su propio tiempo y lugar, en sus creaciones poéticas [...] Por el supuesto de que su oficio es inferior, rehusaría participar en la causa» de la imaginación. Son los poetas menores quienes «han afectado frecuentemente una aspiración moral, y el efecto de su poesía disminuye en la exacta proporción en que nos compelen a admitir su propósito», pero el poder de la proyección imaginativa es tan grande que llama a los poetas «los fundadores de la sociedad civil».

El problema de la relación del arte y la moral se trata muy a menudo como si el problema existiera solamente del lado del arte. Se supone virtualmente que la moral es satisfactoria en idea, si no de hecho, y que la única cuestión es saber de qué manera el arte podría conformarse a un sistema moral ya desarrollado. Con todo, la afirmación de Shelley va al corazón del asunto. La imaginación es el principal instrumento del bien. Más o menos es un lugar común decir que las ideas y el trato que una persona tiene con sus semejantes depende de su poder para colocarse imaginativamente en lugar de ellos. No obstante, la primacía de su imaginación lleva muy lejos la finalidad de las relaciones directas personales. Excepto donde el término «ideal» se usa como deferencia convencional o como el nombre de un ensueño sentimental, los factores ideales en toda visión moral y lealtad humana son imaginativos. La alianza histórica de la religión y el arte tiene sus raíces en esta cualidad común. Por lo tanto, el arte es más moral que las moralidades. Porque estas últimas son, o tienden a ser, consagraciones del *status quo*, reflexiones de la costumbre, refuerzos del orden establecido. Los profetas morales de la humanidad han sido siempre poetas, aun cuando hablen en verso libre o en parábolas.

Generalmente, sin embargo, su visión de las posibilidades se ha convertido pronto en una proclamación de los hechos que ya existen, momificados en instituciones semipolíticas. Su presentación imaginativa de los ideales que deberían gobernar el pensamiento y el deseo, se tratan como reglas de política. El arte ha sido el medio de conservar vivo el sentido de los propósitos que rebasan la evidencia y los significados que trascienden el hábito endurecido.

A la moral se le asigna un compartimento especial en la teoría y en la práctica, porque refleja las divisiones encarnadas en las instituciones económicas y políticas. Donde quiera que existan divisiones y barreras sociales, las prácticas y las ideas que corresponden a ellas fijan medidas y límites, de manera que la acción liberal se coloca bajo restricción. La inteligencia creadora se mira con desconfianza; se temen las innovaciones, que son la esencia de la individualidad, y se atan los impulsos generosos para que no perturben la paz. Si fuera el arte un poder reconocido en la sociedad humana y no fuera tratado como el placer de un momento vano, o como un medio de despliegue ostentoso, y si se entendiera la moral como idéntica a todos los aspectos de valor que se comparten en la experiencia, el «problema» de la relación del arte y la moral no existiría.

La idea y la práctica de la moralidad están saturadas por concepciones de alabanza y condena, recompensa y castigo. La humanidad se divide en los viciosos y los virtuosos, los defensores de la ley y los criminales, los buenos y los malos. Le es imposible al hombre estar más allá del bien y del mal, y mientras que lo bueno significa sólo lo que es alabado y recompensado y lo malo lo que es corrientemente condenado o puesto fuera de la ley, los factores ideales de la moralidad están siempre y en todas partes más allá del bien y del mal. Como el arte es enteramente inocente de las ideas derivadas de la alabanza y la censura, los guardianes de la costumbre lo ven con mirada suspicaz, o solamente admiten a regañadientes el arte muy antiguo y «clásico» que obtiene una alabanza convencional, siempre que, como en el caso de Shakespeare, se puedan extraer ingeniosamente de sus obras signos de consideración para la moral convencional. Sin embargo, esta indiferencia a la alabanza y a la censura en su preocupación por la experiencia imaginativa, constituye el núcleo de la potencia moral del arte. De ésta procede su poder de liberación y unificación.

Shelley dijo: «El gran secreto de la moral es el amor, o *el salir de nuestra naturaleza* para identificarnos con lo bello que existe en el pensamiento, la acción o la persona, que no es la nuestra. Para que un hombre sea bueno con grandeza debe imaginar intensa y comprensivamente». Lo que es cierto de los individuos es cierto de todo el sistema de la moral en el pensamiento y en la acción. Mientras que la percepción de la unión de lo posible con lo actualizado en una obra de arte es un gran bien, el bien no termina con la ocasión inmediata y particular en que se tiene. La unión presente en la percepción persiste en la reelaboración de la impulsión y del pensamiento. Las primeras insinuaciones de amplios y grandes cambios de dirección en el deseo y el propósito son por necesidad imaginativas. El arte es un modo de predicción que no se encuentra en planos y estadísticas y que insinúa posibilidades de relaciones humanas que no se encuentran en reglas y preceptos, admoniciones y administraciones.

But art, wherein man speaks in no wise to man,
Only to mankind–art may tell a truth
*Obliquely, do the deed shall breed the thought.**

* «En el arte, el hombre no habla con sabiduría a otro hombre/ sino sólo a la humanidad, el arte puede decir una verdad / oblicuamente, suscitar una práctica que alimentará al pensamiento.» (*N. del t.*)

ÍNDICE ANALÍTICO Y DE NOMBRES

LISTA DE ILUSTRACIONES